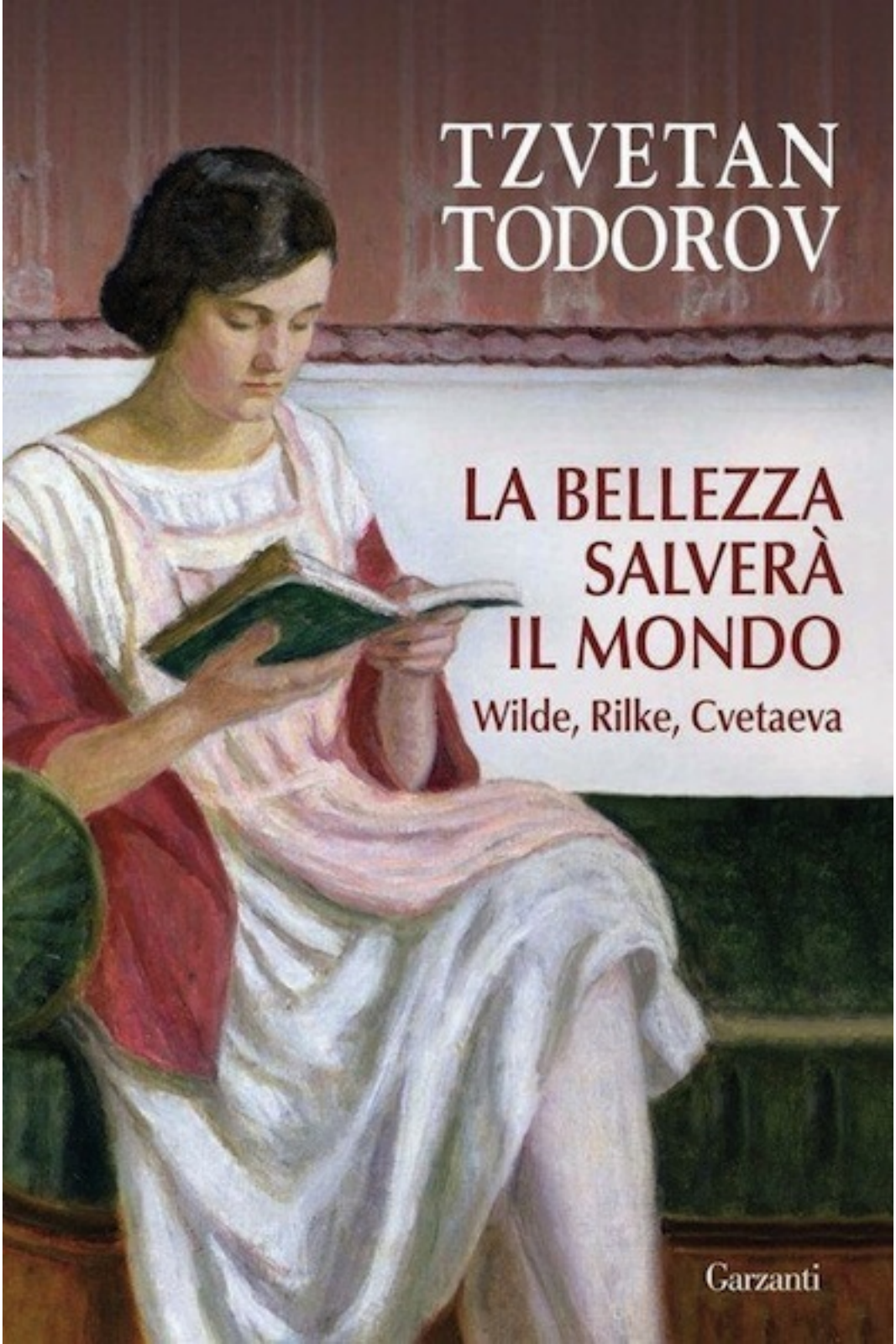




TZVETAN
TODOROV

LA BELLEZZA
SALVERÀ
IL MONDO

Wilde, Rilke, Cvetaeva

Garzanti

Presentazione

Per millenni e millenni, gli esseri umani l'hanno chiamato «Dio». Poi ha preso anche altri nomi: «Nazione», «Classe», «Razza». Oggi molti non si riconoscono più in queste forme religiose o politiche, e tuttavia continuano a inseguire l'assoluto.

Una delle strade che si possono seguire in questa ricerca è l'arte, l'aspirazione alla bellezza. Al centro della vita di Oscar Wilde, Rainer Maria Rilke e Marina Cvetaeva c'è proprio questa ossessione: questi tre grandissimi scrittori non si sono accontentati di creare opere d'arte sublimi, ma hanno posto la loro intera esistenza al servizio del bello e della perfezione. Fino alle estreme conseguenze: per Wilde, questo ha portato alla decadenza fisica e psichica; Rilke ha avuto come compagna costante la depressione; la Cvetaeva è arrivata addirittura al suicidio.

Tzvetan Todorov racconta i loro destini, così appassionanti e tragici. E si interroga sul senso più profondo della loro esperienza di «avventurieri dell'assoluto». Per chiedersi in che cosa consista davvero una vita bella e scoprire il segreto dell'«arte della vita».

Autore

Tzvetan Todorov, nato a Sofia, in Bulgaria, nel 1939, vive in Francia dall'inizio degli anni Sessanta. Direttore di ricerca onorario al Centro Nazionale di Ricerca Scientifica di Parigi, è uno degli intellettuali europei più autorevoli e ascoltati. Nel 2002 ha vinto il «Premio Nonino. A un Maestro del nostro tempo», nel 2007 il premio «Dialogo tra i continenti» assegnato dal Premio Grinzane Cavour e nel 2008 il premio Principe delle Asturie per le Scienze sociali. Con Garzanti ha pubblicato *La letteratura fantastica* (1970), *Teorie del simbolo* (1984), *Di fronte all'estremo* (1992), *Una tragedia vissuta* (1995), *Memoria del male, tentazione del bene* (2001), *Il nuovo disordine mondiale* (2003), *Lo spirito dell'illuminismo* (2007), *La letteratura in pericolo* (2008) e *La paura dei barbari* (2009).

SAGGI

TZVETAN TODOROV

**LA BELLEZZA
SALVERÀ
IL MONDO**

Wilde, Rilke, Cvetaeva



Traduzione dal francese di Emanuele Lana
Titolo originale dell'opera: *Les Aventuriers
de l'absolu*

© 2006 Editions Robert Laffont / Susanna
Lea Associates

ISBN 978-88-11-13194-6

© 2010, Garzanti Libri s.p.a., Milano
Gruppo editoriale Mauri Spagnol

www.garzantilibri.it

Prima edizione digitale 2011
Realizzato da Jouve
Quest'opera è protetta dalla Legge sul
diritto d'autore.
È vietata ogni duplicazione, anche parziale,
non autorizzata.

INTRODUZIONE

Questa sera siamo stati invitati al teatro degli Champs-Élysées, dove Rinaldo Alessandrini dirige il «Concerto italiano», che suonerà musiche di Vivaldi. È un ensemble che non conosciamo. La sala è al completo, siamo seduti in ottima posizione, la musica può avere inizio. Come spesso mi succede, ho difficoltà a concentrarmi, mentre ammiro la gravità dello *Stabat Mater* i miei pensieri girano vorticosamente, attratti da cose futili. Improvvisamente, all'inizio del brano successivo accade qualcosa di completamente diverso. La piccola orchestra, archi e flauto, attacca un celebre concerto, *La Notte*. Lo esegue con una precisione e una perfezione tali che in pochi attimi la sala rimane con il fiato sospeso. Siamo tutti estasiati dai lenti gesti dei musicisti e assorbiamo i suoni uno alla volta, man mano che sfuggono agli strumenti. Siamo tutti consapevoli che in quel preciso momento partecipiamo a un avvenimento eccezionale, a un'esperienza indimenticabile. Ho la pelle d'oca. Alla fine del brano seguono pochi istanti di silenzio e poi uno scroscio di applausi.

Di quale esperienza si trattava? Vivaldi è un grande compositore, il «Concerto italiano» è un complesso eccellente, ma non era solo questo. Non sono un intenditore di musica, mi limito ad ascoltarla e penso che la maggior parte del pubblico fosse nella mia stessa condizione. Per l'intera durata di quel brano siamo stati rapiti da qualcosa che non apparteneva soltanto alla musica. L'esecuzione così perfetta ha reso possibile un'esperienza rara, ma al contempo conosciuta e ci ha condotti verso un luogo a cui non sempre sappiamo dare un nome, ma di cui riconosciamo subito che ci appartiene. È un luogo di pienezza. Per un attimo la nostra instancabile agitazione interiore si è placata. Raramente un'azione o una reazione contengono in sé la propria giustificazione, entrambe hanno uno scopo ben preciso, un significato che va oltre. Nei momenti felici come quello di cui parlo, non aspiriamo più a un qualcos'altro – lo abbiamo già raggiunto. Ignoriamo di essere alla ricerca di questo stato, ma, una volta ottenuto, ci rendiamo conto di quanto sia vitale la sua importanza: questo momento di estasi corrisponde a un'esigenza imperiosa. Poco tempo dopo, in un libro che Rinaldo Alessandrini ha dedicato a un altro grande compositore ho letto: «Monteverdi permette a quanti lo ascoltano di toccare la bellezza con un dito»¹. È proprio così. La bellezza, di un paesaggio, di un incontro o di un'opera d'arte, non rinvia a qualcosa che si trova al di là di queste cose, ma consente di apprezzarle in quanto tali. È

questa sensazione di abitare pienamente ed esclusivamente il presente che abbiamo percepito ascoltando *La Notte*.

La musica non è l'unico mezzo per vivere tale esperienza, né bellezza la sola parola con cui possiamo definire ciò che vi troviamo. Anche se non è frequente, ne abbiamo tutti fatto esperienza nella nostra vita quotidiana. Utilizzo un oggetto – e all'improvviso mi fermo, colpito dalla sua qualità intrinseca. Cammino nella «natura» – e resto entusiasta osservando il cielo o la notte, le cime innevate o le radure nella penombra tra gli alberi. Guardo mio figlio – e la sua risata mi riempie di gioia, in quel preciso momento non ho bisogno d'altro. Parlo a qualcuno – e all'improvviso sono pervaso da una tenerezza che nulla lasciava presagire. Cerco una dimostrazione matematica – ed ecco che mi viene in mente, come se fosse giunta dall'esterno. Non si tratta solo di una sensazione di piacere o di un momento di felicità, perché questi atti mi hanno lasciato percepire fuggevolmente uno stato di perfezione, che comunemente ignoro. La soddisfazione provata in questi momenti non dipende direttamente dalla società che abbiamo intorno, non si tratta di una ricompensa materiale né di un riconoscimento pubblico capace di lusingare la nostra vanità, perché entrambi possono coronare queste azioni, ma non ne fanno parte.

Sono esperienze nettamente distinte, eppure conducono tutte a uno stato di pienezza, infondono in noi un senso di pace interiore. Una sensazione fuggevole e al tempo stesso infinitamente desiderabile, perché la nostra esistenza grazie a essa non scorre invano; in virtù di questi momenti preziosi, è diventata più bella e ricca di significato. Talvolta sono tentato di ricorrere alle stesse parole per tratteggiare la vita di una persona che ammiro e che è appena mancata. La sua «bellezza», tuttavia, non si può misurare e il suo «significato» non si lascia definire da altri, per quanto possano esserle vicini. In ogni modo, un tale giudizio è facilmente condivisibile da tutti quelli che l'hanno conosciuta e dice qualcosa di vero. Siamo del tutto consapevoli di non poter vivere continuamente in questo stato di compimento e di pienezza dell'essere, che corrisponde a un orizzonte più che a un territorio; senza di esso, tuttavia, la vita non ha lo stesso valore.

L'aspirazione alla pienezza e al compimento interiore è presente in ogni essere umano, fin dai tempi più antichi; abbiamo difficoltà a definirla, perché assume le forme più diverse. Vorrei dedicarmi a una in particolare, perché esercita su di noi un fascino speciale e oggi orienta la nostra ricerca personale. Non è sempre stato così. Per secoli, infatti, il bisogno di pienezza è stato interpretato e orientato nel quadro dell'esperienza religiosa. Naturalmente la parola, a sua volta, rinvia a molteplici realtà. La religione è stata, e sovente continua a essere, una cosmologia, una morale, un elemento coesivo della comunità, un fondamento dello stato e della politica. Il termine, tuttavia, evoca anche una relazione con un'istanza immateriale, al di sopra di noi, alla quale si è potuto fare riferimento

parlando di assoluto o infinito, sacro o grazia. Le religioni certamente sono molteplici, ma tutte incarnano e indirizzano questo rapporto sull'aldilà; è avvenuto così per millenni e in ogni angolo della terra. Non sono mancate altre forme di compimento interiore; in assenza però di una dottrina che potesse inquadrarle e giustificarle, sono rimaste ai margini della coscienza e sono state vissute quasi clandestinamente.

Negli ultimi due o tre secoli abbiamo assistito in Europa a una vera e propria rivoluzione: il riferimento al mondo divino, incarnato dalla religione, ha cominciato a cedere il posto a valori laici. Siamo sempre in rapporto con qualcosa di assoluto o di sacro, che però ha lasciato il cielo per discendere sulla terra. Non si tratta di affermare che da quel momento per gli europei «la religione è morta». Non lo è nella misura in cui, dopo essere stata per secoli la forma principale o addirittura l'unica di aspirazione all'assoluto, la religione ha lasciato il segno proprio su questo aspetto dell'uomo (e non solo sulle parole che designano tale aspirazione). E poi le esperienze strettamente religiose e la fede in Dio – comunque venga chiamata – non sono affatto scomparse tra i nostri contemporanei. La religione, tuttavia, non rappresenta più il quadro obbligatorio che struttura sia la società nel suo complesso sia l'esperienza degli individui; le credenze religiose in senso stretto oggi sono una tra le tante forme di questa ricerca e la loro scelta è diventata una questione personale. Per illustrare questo nuovo statuto è sufficiente pensare alla possibilità stessa di abbandonare la religione accolta dalla tradizione e, dopo alcune esitazioni, sceglierne un'altra più adatta a noi.

In un primo tempo, alla fine del XVIII secolo, l'assoluto divino, ancora presente ma in maniera attenuata, è entrato violentemente in conflitto con un assoluto che aveva assunto la forma di un corpo collettivo, la nazione; successivamente sono apparsi altri rivali della stessa natura, come il proletariato o la razza ariana, affiancati dall'immagine del regime politico ideale, il socialismo, o dal processo che avrebbe dovuto portare alla sua instaurazione, la rivoluzione. Dato che la realtà sottesa a queste parole si è rivelata deludente, la ricerca di un quadro in cui inserire tali esperienze ha scelto una terza via, anch'essa già tracciata alla fine del XVIII secolo, ma il cui fascino si è manifestato più lentamente, quella dell'individuo autonomo.

Parlare di un assoluto individuale ha qualcosa di paradossale, per non dire di veramente contraddittorio, perché l'assoluto dovrebbe essere valido per tutti; se è tale solo per un individuo, rimane relativo a lui. Ma è proprio con questo paradosso che ci scontriamo ormai da più di due secoli e in misura crescente man mano che ci avviciniamo ai giorni nostri. Non vogliamo rinunciare al rapporto con il sacro (o l'infinito, o il sublime), ma non accettiamo che ci venga imposto dalla società; perciò lo ricerchiamo nella nostra esperienza piuttosto che in un codice collettivo. Una vita buona è nettamente distinta da una mediocre, ma non è più

necessariamente quella che viene posta al servizio del Bene comune. La nostra scelta è soggettiva, eppure siamo profondamente convinti che non sia affatto arbitraria e che gli altri intorno a noi potrebbero riconoscerne il valore: l'abbiamo «scoperta», non inventata. Queste nuove forme di assoluto, oggi comuni a tutti, hanno portato a una constatazione fondamentale: è apparso evidente che l'esperienza religiosa non è una caratteristica irriducibile della specie umana, ma soltanto la forma più comune assunta da una disposizione propriamente antropologica (o, come si usa anche dire, «antropogena»), ossia che non potrebbe scomparire senza provocare una mutazione della specie. Ancora una volta, queste forme di aspirazione all'assoluto esistevano da tempo, ma solo recentemente, nell'ambito del processo che è stato definito il «disincanto del mondo», si sono manifestate alla coscienza individuale e al riconoscimento pubblico.

Tra i vari tentativi di concepire e vivere l'assoluto in maniera individuale, al di fuori delle religioni tradizionali e secolari politiche, vorrei prendere in esame quello che interpreta tale esperienza come ricerca della bellezza. Ancora una volta si tratta di un'idea molto diffusa. Un piccolo segno dei tempi tra i tanti possibili: nel 2003 usciva il primo numero di una rivista illustrata chiamata «Canopée»; l'editoriale si apriva con queste parole: «La bellezza salverà il mondo. La frase di Dostoevskij non è mai stata così attuale. Perché è proprio quando così tante cose intorno a noi vanno male che bisogna parlare della bellezza del pianeta e dell'uomo che lo abita»². Bisogna intendersi: la parola «bellezza» assume qui un significato ampio, che non sempre corrisponde all'uso comune. Non è questione di trascorrere la vita ad ammirare i tramonti o la luna piena, tantomeno di dedicarsi ad arricchirla con oggetti futili acquistati in qualche negozio. Piuttosto è il tentativo di ordinare la vita armoniosamente secondo la coscienza di ciascuno, affinché le sue diverse declinazioni, sociale, professionale, intima, materiale, formino un tutto comprensibile. Non si tratta necessariamente di una vita sacrificata a un bell'ideale, né una vita vissuta in conformità a valori giudicati superiori; spesso una vita bella non necessita di fondamenti politici o morali. Ciascuno, qui, determina i criteri della propria riuscita, anche se per questo deve ricorrere a ciò che gli offre la società in cui vive. Torniamo così al punto da cui siamo partiti, l'esperienza di compimento interiore e di pienezza dell'essere.

Si potrebbe aggiungere che quella di vivere è un'arte tra le tante e che cerchiamo di perfezionare la nostra vita come se fosse un'opera d'arte. Ancora una volta, occorre evitare i malintesi. È vero che l'arte viene percepita come il luogo per eccellenza in cui gli uomini producono il bello. Per molti di noi la pienezza che ricerchiamo si trova – in particolar modo – nell'esperienza artistica. «L'arte [...] è la continuazione del sacro con altri mezzi», osserva Marcel Gauchet³, storico del disincanto del nostro mondo, parafrasando Clausewitz. Anche io, per evocare la sensazione di pienezza,

ho preso spunto da un'esperienza musicale. Non sono certo l'unico oggi, benché le musiche in questione possano essere le più diverse. Apro a caso una rivista e leggo quest'affermazione di Françoise Hardy, una famosa cantante: «Tutto ciò che mi emoziona musicalmente lo considero una prova indubbia dell'esistenza di Dio». L'arte, però, merita di essere qui ricordata non tanto come applicazione concreta e momento di un'esistenza, ma come modello esemplare di un'attività. L'opera d'arte, infatti, a torto o a ragione infonde in noi una sensazione di pienezza, di compimento, di perfezione, esattamente ciò che vogliamo dalla nostra vita.

Come esempio di una vita bella non assumeremo la contemplazione delle opere né la loro creazione, ma l'opera d'arte in sé. Non esiste un abisso a separarla dall'esistenza più comune. Per scoprirne la bellezza non è necessario praticare un'arte, né ammirare assiduamente dei capolavori. Facendo uso dell'immaginazione chiunque sa spiegare la realtà e tenta di dare alla propria vita quotidiana una forma armoniosa (o quantomeno rimpiange di non esservi riuscito). L'opera d'arte è semplicemente il luogo in cui questi sforzi hanno prodotto il risultato più eclatante, divenendo così più facili da osservare.

Sono cresciuto in una famiglia in cui era assente il riferimento al divino: i miei genitori non erano credenti e non penso che lo fossero nemmeno i loro, nati peraltro nella seconda metà del XIX secolo. In linea teorica i bulgari erano cristiani (ortodossi), ma in famiglie come quella dei miei nonni bisognava fare assegnamento sulle opere umane più che sulla grazia divina; si attribuiva importanza agli studi e al lavoro, non alla preghiera. Sono anche cresciuto in una società che, all'indomani della seconda guerra mondiale, aveva reso obbligatori gli ideali collettivi: il regime comunista ci imponeva d'idolatrare alcuni concetti astratti come la «classe operaia», il «socialismo» o la «fratellanza universale dei popoli», oltre ad alcuni individui che sembravano incarnare tali ideali. Comunque, uscito dall'infanzia, non potevo evitare di rendermi conto che le belle parole non servivano a designare i fatti, ma a dissimularne l'assenza; e che gli individui che avremmo dovuto ammirare erano dittatori con le mani sporche di sangue. Non ho mai avuto un assoluto divino e in poco tempo ho perduto la fede nell'assoluto terreno collettivo.

Nell'Europa dell'Est alcuni reagivano alla situazione con la totale rinuncia a ogni forma di sacro, rifugiandosi in un cinismo che consideravano semplicemente espressione di lucidità. Altri, invece, continuavano a ricercare il sacro, ma solo interiormente. Riuscivano così a formulare severi giudizi sulla società in cui vivevano, in nome di criteri che si trovavano nella loro coscienza, e a dare spazio alla vita intima: amicizie e amori, ricerca spirituale o artistica. Anch'io ero attratto da questa via e, alcuni anni più tardi, dopo essere emigrato in Francia, mi è stato possibile praticarla senza incontrare ostacoli.

Il mestiere di critico e di storico mi ha messo in contatto con un gran

numero di documenti e di immagini di cui ammiravo la bellezza e che ai miei occhi incarnavano la pienezza alla quale del resto aspiravo. Esperienze come queste, tuttavia, non diversamente dall'estasi suscitata dalla musica non mi erano sufficienti. Retrospectivamente mi rendo conto che la bellezza in tutte le sue forme riconosciute, opere d'arte, paesaggi sublimi, viaggi esotici, mi lasciava insoddisfatto. Nella vita non capita spesso di avere l'impressione di scegliere liberamente la propria strada. In tenera età obbediamo alle decisioni degli adulti che ci circondano, poi subiamo le pressioni esercitate dai nostri compagni, successivamente ci conformiamo ai modelli di comportamento offerti dalla società e ci pieghiamo alle esigenze del mondo del lavoro. Eppure, spesso inconsciamente e tacitamente, ciascuno di noi è animato da un progetto di vita, dentro di sé ha uno schema ideale che lo guida e in base al quale giudica la propria esistenza del momento. So che l'aspirazione alla pienezza, al compimento interiore, a una qualità di vita migliore appartiene a tutto ciò, ma ignoro dove mi porti e quale posto vi occupi il rapporto con l'assoluto. Per ottenere delle risposte ho iniziato questa indagine: nella speranza che il passato possa illuminare il presente, ho voluto sapere come altri individui, di cui sono un ammiratore, avessero tentato di accettare la medesima sfida. In che cosa avevano cercato la perfezione? Che ruolo aveva giocato tale ricerca nella loro esistenza? Si era unita a quella della felicità?

Per accostarmi a questa domanda assai impegnativa, «come vivere?», ho scelto un percorso indiretto, seguendo il destino di alcuni individui; il racconto della loro vita ci aiuterà a riflettere. Non sono vite esemplari nel senso che potrebbero servirci come modello; non si tratta di individui perfetti, né particolarmente fortunati. Tuttavia, già da molto tempo ormai, per riflettere sulla nostra esistenza non prendiamo ispirazione dalla vita dei santi, ma preferiamo quella di esseri fallibili e in ricerca come siamo noi. Rousseau aveva compiuto il primo passo: si proponeva di raccontare la propria vita non perché particolarmente bella, ma in quanto permetteva a ciascuno di metterla a confronto con la propria; per conoscere il proprio cuore, diceva, bisogna cominciare leggendo quello dell'altro. Gli eroi imperfetti del nostro tempo non invitano all'imitazione o alla soggezione, ma all'esame e agli interrogativi.

Questa scelta ci obbligherà a intrometterci nell'intimità di numerosi individui, a esaminare senza pudore i loro segreti. Evocando questi momenti destinati in teoria a restare ignoti al pubblico, il biografo compie una sorta di violenza. A dire il vero, non è la sola brutalità e nemmeno la più forte. Che cos'è una vita raccontata, una biografia? È la scelta, tra i fatti e gli innumerevoli avvenimenti che l'hanno caratterizzata, di alcuni episodi che formano un racconto. Non sarebbe forse come arrogarsi un potere smisurato decidere autonomamente quali aspetti del carattere, quali episodi, quali incontri devono essere menzionati, perfino sottolineati, quali

invece meritano l'oblio? Alcune biografie sono lunghe, altre più brevi, ma tutte operano una selezione immensa: quale libro potrà mai cogliere la ricchezza infinita di decine di migliaia di giorni vissuti?

La violenza più forte che esercita il biografo sull'individuo impotente caduto nelle sue mani è ancora un'altra: è il gesto che consiste nell'attribuire un significato al suo vissuto. Non solo un significato diverso da quello che poteva conferirgli lo stesso soggetto, semplicemente un significato, imponendo la chiusura a ciò che ciascuno aveva sempre vissuto come apertura, come cammino destinato a restare incompiuto – perché nessuno può vivere la propria morte. La speranza del biografo non è quella di risuscitare i morti, ma attenendosi ai fatti fornire una chiave di lettura che non esisteva prima di lui e farla accettare ai propri lettori. Una volta trasformata in parole, questa esistenza cessa di appartenere a un essere in carne e ossa e si avvicina a quella di un personaggio letterario; gli individui menzionati dallo storico sono paragonabili agli eroi di un romanzo. È questo che autorizza la nostra intrusione nell'intimità degli individui: parliamo di nomi scritti su un foglio.

Per il mio «romanzo» sulla ricerca di pienezza e sull'aspirazione all'assoluto, mi sono fermato su tre nomi: Oscar Wilde, Rainer Maria Rilke, Marina Cvetaeva. Diverse ragioni mi hanno portato a questa scelta, senza contare l'empatia che provo per loro e l'ammirazione che nutro per le opere che hanno scritto.

In primo luogo, sono davvero tre «avventurieri dell'assoluto». Qui l'«avventura» riveste un duplice significato: essi non battono strade conosciute, aprono nuove vie; intrepidi, non si fermano prudentemente a metà strada, ma si spingono più in là che possono, a rischio della propria felicità, perfino della vita: sono esploratori dell'estremo. Per questo motivo, la loro esperienza, che non è paragonabile a quella dei comuni mortali, può illuminarci.

Occorreva entrare in relazione con individui non solo che avessero desiderato in qualche modo la perfezione, ma che ne avessero preliminarmente concepito il progetto mettendolo per iscritto. Valutare il progetto in base ai risultati raggiunti: è il prezzo da pagare perché sia possibile il confronto tra teoria e pratica. Questa esigenza ci orienta verso la vita di individui il cui rapporto con l'assoluto concerne il loro stesso mestiere: saranno degli artisti, al servizio della bellezza. Più in particolare, quelli che della propria esistenza hanno lasciato testimonianze abbondanti, eloquenti e attendibili, perciò degli scrittori. Stefan Zweig, che nel 1928 pubblicava un saggio intitolato *Tre poeti della propria vita* e dedicato alle vicende di Casanova, Stendhal e Tolstoj, giustificava così la scelta compiuta: «Solo il poeta può essere un *Selbstkenner*», ossia qualcuno che si conosce da sé⁴. Non tutti gli scrittori scelgono questa via, ma quelli che hanno deciso di farlo e hanno lasciato tracce scritte del proprio tentativo ci offrono abbondante materiale da esplorare.

In ciò che segue, tuttavia, non si troveranno molte pagine di critica letteraria. Le opere, come sappiamo, non permettono mai di conoscere con esattezza la vita dell'autore. Inoltre, la questione che ci interessa non riguarda la struttura e il significato delle opere, ma la possibilità o meno di prendere come esempio alcune esistenze vissute, per organizzare meglio la nostra; o almeno fare luce su di essa grazie alle loro. La scelta di esistenze di scrittori è una questione di comodità, non di necessità. Pertanto, il nostro materiale privilegiato non sarà costituito dalle opere, ma dagli scritti privati, là dove gli autori parlano di sé, della scelta di vita, dei successi e dei fallimenti.

Tra questi scritti, talvolta completati da altre fonti, un posto privilegiato è riservato alla corrispondenza. La lettera si pone a metà strada fra ciò che è profondamente intimo e ciò che è pubblico, si rivolge già a un altro al quale ci si descrive e ci si analizza, peraltro un individuo noto, non la massa indistinta. Le lettere manifestano sempre un aspetto del loro autore – senza peraltro essere una finestra aperta sulla sua identità. In esse l'esperienza attraversa non solo il filtro del linguaggio, ma anche quello imposto dallo sguardo del destinatario, interiorizzato dall'autore. Come regola generale, tuttavia, non prevede una terza persona, un testimone estraneo che sarebbe il vero destinatario dello scritto; solo l'indiscrezione ci permette oggi di diventare lettori anonimi di queste lettere, riservate in origine agli occhi di una sola persona.

Una seconda esigenza che ha pesato sulla scelta è di ordine storico: mi sono voluto interrogare prima di tutto sul periodo che ha preceduto e preparato il nostro. I tre destini che racconto sono vissuti tra il 1848 e il 1945; più esattamente, s'intrecciano sull'arco di una sessantina d'anni, tra il 1880 e il 1940. Solo per un caso fortuito non si sono mai incontrati; i più giovani, però, hanno saputo dell'esistenza dei più anziani.

L'ultimo fattore che ha motivato la mia scelta è legato alle frontiere geografiche. Il sogno di rendere la propria vita bella e piena di significato in maniera volontaria non appartiene a un paese in particolare, è universale; tuttavia, ha raggiunto la massima ampiezza in Europa. Se a questo aggiungo la mia relativa familiarità con la storia moderna di questo continente, sarà evidente perché ho scelto di occuparmi di coloro che ne provengono. Il caso vuole che i miei autori abbiano abitato il continente e non solo il paese natale. Wilde era irlandese, però è vissuto in Gran Bretagna, oltre che in Francia e in Italia. Rilke, particolarmente insofferente alla vita sedentaria, è nato a Praga, che allora apparteneva al regno austro-ungarico, per lungo tempo è vissuto in Germania, in Francia, in Italia, più brevemente in Spagna e in Danimarca, prima di stabilirsi, negli ultimi anni, in Svizzera. Cvetaeva è cresciuta in Russia, ma è poi vissuta in Germania, in Cecoslovacchia e in Francia. Sono tre europei che rappresentano bene il destino di un'avventura comunque appartenente alla storia dell'umanità.

Nessuno di loro è francese, tuttavia sono tutti e tre in stretto rapporto con la Francia. Non solo perché come sostenitori del bello conoscono e ammirano la poesia e il pensiero di Baudelaire o di altri autori francesi. In quegli anni Parigi è considerata la capitale europea della cultura. È qui che i nostri si recano, abitano, frequentano i circoli letterari e in alcuni casi scrivono perfino opere in francese, lingua di prestito: pensiamo a *Salomé* di Wilde, alla raccolta di poesie *Vergers* di Rilke, alla *Lettre à l'amazone* e altri testi di Cvetaeva. La loro condizione di stranieri a Parigi me li fa sentire senza dubbio particolarmente vicini.

Non si può dire, comunque, che la loro benevolenza nei confronti della Francia sia sempre stata ripagata con la stessa moneta. La prima volta che si reca a Parigi, Wilde viene accolto e acclamato ovunque, tutti ammirano il suo spirito brillante e la sua eleganza. Prima di ripartire dichiara: «Sono un francese per simpatia». Quando ritorna alcuni anni dopo, nulla è più come prima: nel frattempo si è svolto in Inghilterra il processo che lo vedeva imputato per offesa ai retti costumi e, dopo aver scontato la pena, cerca asilo in Francia. Non è più circondato dal suo seguito di ammiratori e amaramente constata: «Questi parigini che dieci anni fa mi adulavano come un conquistatore oggi pretendono di non vedermi». André Gide, che un tempo apparteneva a tale schiera, accetta di rivederlo – ma solo per fargli una reprimenda.

Il destino parigino di Rilke segue una traiettoria inversa. Incomincia nella solitudine e nel rifiuto; nelle prime frasi del *Malte*, il racconto che descrive questa esperienza, leggiamo: «E così, qui dunque viene la gente per vivere; crederei piuttosto che si muoia, qui». Rilke ritorna nella capitale francese molto tempo dopo, ormai affermato come grande poeta di lingua tedesca e, forse ancor più, come importante traduttore di autori francesi quali Valéry o Gide. Tutti lo accolgono con mille attenzioni, ma Rilke non si lascia ingannare; alla partenza da Parigi, scrive a un'amica: «Ho davvero raggiunto praticamente tutti quelli che si lasciano raggiungere – li ho trovati [...] tanto premurosi quanto pronti a dimenticare, occupati, occupati in primo luogo a tenere soprattutto le distanze»⁵. Nel 1922, intenzionato a unirsi all'omaggio che la NRF⁶ rende a Proust, un autore che egli ammira da tempo, si vede opporre il veto da parte del fratello: «Che nessuno scrittore tedesco si avvicini a questa tomba!». Come se non bastasse, la stampa tedesca lo accusa di tradimento: ora pubblica poemi nella lingua del nemico...

Quanto a Cvetaeva, sarà ignorata dai colleghi letterati per l'intero periodo della sua permanenza in Francia, durato quattordici anni. I suoi incontri fugaci con gli scrittori francesi non aprono alcuna prospettiva, le sue lettere a Gide o a Valéry restano senza risposta. I numerosi tentativi di pubblicare gli scritti francesi saranno destinati a fallire, le traduzioni dei poeti russi in francese non incontreranno sorte migliore. Al momento di lasciare il paese, Cvetaeva scrive (in russo) un ultimo poema, nel quale

paragona il proprio destino a quello di Maria Stuarda, partita dalla Francia per l'Inghilterra, dove l'attende la ghigliottina. Il poema s'intitola *Dolce Francia* e in epigrafe riporta questa formula di Maria Stuarda, ripetuta tre volte e firmata: «Addio, Francia! Addio, Francia! Addio, Francia!». Ecco il testo di questa breve poesia:

*Più dolce della Francia
non esiste contrada.
Come unico ricordo
due perle mi ha donato.*

*Immobili rimangono
all'estremità delle ciglia.
Avrò una partenza
alla Maria Stuarda⁷.*

Perché raccontare proprio questa pagina del destino dei nostri tre avventurieri dell'assoluto? Per dare subito un avvertimento: il racconto che segue non è quello di un trionfo. E cercheremo di riflettere proprio sulla distanza tra sogno e realtà, tra progetto di vita e verità dell'esistenza.

WILDE

Negli ultimi decenni del XIX secolo, sia in Europa sia in America del Nord, un uomo più di ogni altro incarna l'idea che la vita debba essere condotta in ossequio alle sole esigenze del bello: il suo nome è Oscar Wilde. Vestito con un'eleganza che rasenta la provocazione, amante dei fiori e delle pietre preziose, sistemato in una casa concepita come un'opera d'arte, amico di uomini famosi e di donne affascinanti, ammiratore degli artisti (in giovane età stende un tappeto di gigli bianchi ai piedi di Sarah Bernhardt al suo arrivo a Londra), autore di poemi manierati, di un romanzo infernale e di commedie brillanti che un pubblico incantato applaude tutte le sere, agli occhi dei contemporanei Wilde appare come un «apostolo del bello»⁸. Per loro è il sostenitore di una religione nuova, il difensore dell'esclusione del Bene per opera del Bello, il promotore dell'*estetismo*, ossia dell'ideale di un'esistenza bella. Una vita buona non è più quella che si pone al servizio di Dio e della morale, né dei loro moderni sostituti collettivi, quali la nazione, la repubblica o l'illuminismo; una vita buona è quella che sa diventare bella, come dimostrano le parole e la carriera di Wilde. Egli rappresenta sia il brillante portavoce della dottrina sia la sua incarnazione esemplare.

A noi oggi, invece, Wilde appare come l'emblema di una situazione diametralmente opposta: quella di un artista vittima dei pregiudizi del tempo, la cui carriera è stata bruscamente interrotta da un processo per omosessualità. Nel 1895 vive una passione tumultuosa per il giovane lord Alfred Douglas, detto Bosie. Il padre di quest'ultimo, il marchese di Queensberry, fa di tutto per troncare la relazione e non esita a offendere pubblicamente Wilde. Questi gli intenta un processo per diffamazione, che gli si ritorce contro: il marchese, infatti, riesce a dimostrare la fondatezza delle proprie argomentazioni, e poi bisogna tenere conto che all'epoca in Inghilterra l'omosessualità è considerata un crimine. Wilde sarà condannato a due anni di lavori forzati, pena che sconterà in diverse prigioni inglesi; ne uscirà distrutto e si spegnerà due anni e mezzo più tardi, all'età di quarantasei anni.

La tragica conclusione di questa esistenza può insegnarci qualcosa riguardo al progetto di porre la vita nel segno del bello? Potremmo risponderci di no: oggi interpretiamo la biografia di Wilde prima di tutto come un'illustrazione dei pregiudizi e dell'ipocrisia dominanti nella società vittoriana – una società che tollera l'omosessualità purché non ostentata e

che può punirla severamente per dar prova a sé stessa della propria virtù. Tuttavia, è difficile limitarsi a questa sola accusa. Un processo scandaloso non è l'unico avvenimento tragico nella vita di Wilde; non meno grave è un'altra frattura: dopo essere uscito di prigione, si ritrova incapace di scrivere. Se abbracciamo con lo sguardo l'arco della vita di Wilde che va dalla liberazione alla morte, sopraggiunta nel novembre del 1900, risulta difficile cancellare l'impressione che questo periodo corrisponda a un lento, ma inesorabile degrado. È un movimento il cui inizio non va collocato nel 1895, in occasione del processo e dell'incarcerazione, ma due anni più tardi, dopo che ha ritrovato la libertà. Il tempo che gli resta da vivere lo porterà a un progressivo decadimento, la cui causa non sembra da ricercare solo nella condanna subita. Tutto si svolge come se, una volta uscito dalle galere inglesi, egli fosse ancora rinchiuso in una prigione interiore, da cui ormai non può fuggire.

L'esistenza di Oscar Wilde cела in sé un enigma: per quale motivo l'esperienza della prigione gli è stata così fatale? La tragedia finale getta un'ombra sui suoi successi precedenti e l'enigma centrale solleva un altro problema, questa volta riguardo alla concezione che egli si è fatto della vita buona. Wilde presentava la propria vita come l'illustrazione della propria filosofia, perciò è legittimo chiedersi se in tale filosofia qualcosa non preparasse la futura delusione.

Se vogliamo trovare la soluzione dell'enigma, dobbiamo cercare di conoscere meglio Oscar Wilde e cogliere il significato che attribuiva al progetto di diventare l'«apostolo del bello».

La vita nel segno del bello: primi approcci

Dagli anni degli studi Wilde nutre una profonda ammirazione per Baudelaire: ricopia i suoi versi nei quaderni, ama perfino declamarli a squarciagola mentre percorre le vie di Londra. Non ignora nemmeno le due strade tracciate da Baudelaire per tutti coloro che desiderano mettere la vita al servizio della bellezza, quella del dandy e quella del poeta; e fa propria tale distinzione. Per Wilde, al mondo esistono due arti sovrane: «La Vita e la Letteratura, la vita e la perfetta espressione della vita». La letteratura, perché è l'arte più eminente; la vita, perché sarà innalzata alla dignità dell'arte. All'individuo che aspira alla perfezione personale si aprono due possibilità: «Si dovrebbe o essere un'opera d'arte, o indossare un'opera d'arte». Queste due vie, secondo Wilde, non sono equivalenti: pur essendo lui stesso un artista, alla via che riserva la vita alla produzione di opere preferisce quella che la trasforma in opera d'arte. Lord Henry, personaggio di *Dorian Gray*, ne fornisce una giustificazione: la vita dell'artista è povera, insignificante, perché ha posto tutta sé stessa nelle opere. «I buoni artisti esistono solamente per quello che fanno e di

conseguenza sono assolutamente privi di interesse per quello che sono». Se la vita del poeta è pittoresca, i suoi versi senza dubbio saranno scadenti: «Vive la poesia che non può scrivere». Wilde condivide questo punto di vista: «Diventare un'opera è lo scopo della vita», scrive e, applicando il precetto a sé stesso, di fronte a un amico esclama: «Voglio fare un'opera d'arte della mia stessa vita»⁹. Quali caratteristiche ha una vita come questa?

Agli inizi, Wilde sembra trovare una facile risposta. Avere una vita bella significa essere eleganti e circondarsi di oggetti belli. Risale a questo periodo il seguente aforisma: «Mi è sempre più difficile vivere ogni giorno all'altezza delle mie porcellane»¹⁰ (Wilde aveva vent'anni). La vita del dandy – è questo il termine giusto per descriverla – corrisponde a una tradizione ormai consolidata, la cui consacrazione ufficiale è stata fatta proprio da Baudelaire. Nelle relazioni umane porta a privilegiare la bellezza fisica e dunque la giovinezza.

Questa prima interpretazione sarà comunque rapidamente messa in discussione, al punto che molti racconti di Wilde hanno perfino come tema principale il suo rifiuto. Nel *Giovane re*, un principe è colto da una «strana passione per la bellezza»: si circonda di opere d'arte e di «ogni materiale raro e costoso», come se praticasse «il culto di nuovi dèi». Poco per volta, tuttavia, scoprirà il prezzo di queste belle cose, quanta sofferenza sia costata la loro fabbricazione e alla fine preferirà all'opulenza la miseria: gli stracci da mendicante s'addicono alla sua bellezza interiore, fatta di rispetto per il dolore. *Il Compleanno dell'Infanta* racconta la storia di un nano, straordinario per bruttezza e generosità, e di una principessa, bella e di un gelido egoismo. Nel *Figlio delle stelle* scopriamo che il bambino trovato, la cui bellezza toglie il fiato agli abitanti del paese, è un essere «fiero, crudele ed egoista»¹¹, mentre la tenera madre è una mendicante brutta, vestita di stracci; divenuto brutto come lei, il bambino imparerà la bontà.

Sarà nel romanzo *Il ritratto di Dorian Gray* che Wilde svilupperà completamente la propria concezione della vita bella. Racconta la storia di un giovane particolarmente affascinante ed elegante, Dorian Gray, che ha stretto una sorta di patto con il diavolo: il suo corpo non invecchierà, sarà il suo ritratto a recare i segni delle trasformazioni interiori. Obbedendo ai principi del proprio mentore lord Henry e senza timore di essere tradito dal proprio aspetto, Dorian conduce una vita all'insegna della depravazione. Osserva con distacco il suicidio della propria amante, Sibyl, e non esita a uccidere l'autore del ritratto magico, Basil Hallward, innamorato di lui, ma intenzionato a ricondurlo sulla retta via. Comunque, quando Dorian affonda il coltello nel ritratto per distruggere l'immagine spaventosa di sé che ne riceve, trafigge il proprio cuore; il giorno seguente, i servitori scoprono il cadavere di un vecchio disteso a terra.

L'interpretazione del romanzo pone un problema al lettore, che ignora

se prendere alla lettera le tesi esposte nel libro rispetto alla necessità di sottomettere la propria vita alle esigenze del bello; in caso affermativo, che significato ha il destino tragico dei personaggi? Cercando di risolvere il dilemma, il lettore scopre che Wilde nel romanzo presenta due, e non una sola, versioni della vita bella.

La prima variante, da lui preferita, espone la dottrina in termini molto generali. Consiste in primo luogo nell'affermare semplicemente la possibilità di considerare la vita come una delle belle arti, «poiché la vita ha i suoi capolavori elaborati, proprio come li hanno la poesia, la scultura, la pittura». A Dante è attribuita una frase emblematica di Walter Pater, che fu uno dei maestri di Wilde durante gli anni degli studi: sono oggetto di lode gli uomini che cercano «di rendersi perfetti con il culto che riservano alla bellezza». La vita non è solamente un'arte tra le tante, è «la prima e la maggiore delle arti, quella per cui tutte le altre non sono che un'introduzione»¹².

Sarà lord Henry, in occasione del primo incontro con Dorian, a esporre i principi fondamentali della dottrina. Il postulato da cui partire è il seguente: «Lo scopo della vita è lo sviluppo di noi stessi. La perfetta realizzazione della nostra natura: questa è la ragione della nostra esistenza». Potremmo definirlo individualista (sarà lo stesso Wilde a farlo), perché inizialmente non dà alcuno spazio ad altri individui a parte sé stesso – né superiori (divini), né sullo stesso piano (umani). Ciascuno ha per natura un io e un'indole che riposano tranquilli dentro di lui e attendono soltanto il momento di svilupparsi; l'importante è non reprimerli, ma lasciarli liberi. Deplorabile è invece la condanna di ciò che ci caratterizza; ogni esclusione, ogni influenza subita è da proibire, perché ci priva del nostro essere. A Dorian trarne le conclusioni: «Non avrebbe mai accettato teorie, o sistemi implicanti la rinuncia a qualunque esperienza emotiva». Purché forte, ogni esperienza, per il semplice fatto che si è realizzata, è buona. Tutto ciò che esiste è buono – eccetto il movimento che ci spinge a trasformare o condannare le esperienze. Rifiutando ogni intervento esterno – un giudizio espresso sul qui e ora in nome dell'altrove, del passato o dell'avvenire – l'uomo impara «a concentrarsi negli attimi di una vita che è essa stessa solo un attimo»¹³.

Qui Wilde si allontana dal proprio punto di partenza baudelairiano. La ricerca del bello, ormai, è ridotta alla mera realizzazione di sé; di conseguenza è perseguibile da chiunque e non solo i migliori, gli eletti, gli aristocratici. Forse perché irlandese e omosessuale, Wilde sa di appartenere a gruppi minoritari e marginali e non aderisce all'aristocratismo di Baudelaire, a differenza del quale approva il socialismo. Grazie a George Bernard Shaw, anch'egli irlandese e drammaturgo, ha scoperto la Fabian Society, fondata nel 1884. Essa accoglie una variante della dottrina socialista: i membri ne condividono l'ideale, ma si oppongono a qualunque idea di rivoluzione e dittatura; le riforme sociali che promuovono devono

realizzarsi in maniera pacifica e graduale. Wilde è sensibile anche alla battaglia che combattono gli irlandesi per ottenere l'autonomia politica, perfino l'indipendenza. Nel 1885, Charles Stewart Parnell ha fondato il partito nazionalista e a Londra la questione irlandese accende dibattiti appassionati. L'estetismo di Wilde non è riservato a un'élite; aperto a tutti, può esistere in una società democratica.

Nella vita dell'essere umano trovano posto le azioni virtuose e gli atti di egoismo, la solitudine e la socievolezza, purché corrispondano alla natura di ciascuno: «Ogni esperienza ha il suo valore», anche il matrimonio (e non solo la vita dissoluta). Lord Henry lo definisce il «nuovo edonismo»: una filosofia di vita in cui ciascuno rimane giudice di sé stesso e in cui lo scopo è accumulare il massimo dei piaceri. Quasi nello stesso periodo (siamo nel 1888), Friedrich Nietzsche, più vecchio di Wilde di dieci anni, nell'autobiografia scriveva: «La mia formula per la grandezza dell'uomo è *amor fati*: non volere nulla di diverso, né dietro né davanti a sé, per tutta l'eternità. Non solo sopportare, e tanto meno dissimulare, il necessario, ma amarlo». O nei frammenti raccolti sotto il titolo *La volontà di potenza*: «Nulla di quanto avviene in generale può essere condannabile in sé»¹⁴. Nietzsche, comunque, non condivide le scelte democratiche di Wilde.

In quale misura il destino dei personaggi del romanzo corrisponde a questo programma generale? È qui che incontriamo la seconda versione della dottrina, che in realtà non soddisfa le esigenze della prima. L'esempio più evidente è fornito dall'eroe del libro, Dorian Gray. È lui stesso a distinguere due livelli di compimento. L'uno, che egli considera con superiorità, corrisponde all'ideale del dandy – ossia «portare un gioiello, annodare una cravatta, tenere un bastone». L'altro, al quale aspira, è assai più ambizioso: è quello che viene definito il nuovo edonismo, «la spiritualizzazione dei sensi»¹⁵, un programma destinato a includere l'esperienza in ogni suo aspetto. Ma ciò che sappiamo della sua vita non corrisponde a tale ambizione: si tratta del culto dei sensi e non certo della loro spiritualizzazione. Dorian si dedica alla scoperta dei profumi, poi s'immerge nel mondo della musica, successivamente s'interessa di gioielli, prima di rivolgersi ai ricami e ai tappeti (in questo imita Des Esseintes, il personaggio di *Controcorrente*, di Huysmans). La sua concezione di bello rimane essenzialmente ornamentale: egli si accontenta di circondarsi di oggetti belli.

Anche il suo mentore, lord Henry, ha un'idea molto limitata della bellezza: «Quando la sua giovinezza se ne sarà andata, la sua bellezza la seguirà»¹⁶. Quest'affermazione diventa il punto di avvio dell'intrigo: con il patto faustiano Dorian ottiene che il proprio aspetto fisico, dunque la bellezza, attraversi, intatta, gli anni; il ritratto, invece, invecchia e in più reca tutte le stimmate della vita interiore depravata che il modello conduce. La fine è conosciuta: come nei racconti anteriori, Wilde dimostra che bellezza fisica e bellezza morale non vanno necessariamente di pari

passo.

Sappiamo così che lord Henry prende un abbaglio quando, poco prima della morte di Dorian, continua a sostenere che l'amico rappresenta un'opera d'arte perfetta, un compimento esemplare di sé. Davanti a lui aveva però già ammesso che l'anima bella non appare sempre in un bel corpo e aveva semplicemente scelto di preferire l'uno all'altra: «Meglio essere belli che essere buoni». Dorian si adegua a quest'ultimo precetto, accentuandolo: la bellezza non solo è preferibile al bene, ma permette di giustificare il male. «In certi momenti considerava il male solo un mezzo mediante il quale realizzare la sua concezione della bellezza». Si può continuare il parallelo con Nietzsche: nei frammenti della *Volontà di potenza*, proclama: «L'arte e nient'altro! È lei che ci permette di vivere, che ci stimola a vivere» e annuncia la «riduzione della morale all'estetica». Un esempio aneddotico di questo atteggiamento, tratto dalla vita di Nietzsche: quando a Nizza nel marzo del 1885 la terra trema, egli ricorda che due anni prima il vulcano di Krakatoa, in Indonesia, aveva provocato una delle più grandi esplosioni di tutti i tempi, causando innumerevoli vittime. In estasi, grida: «Duecentomila persone annientate in un attimo, è magnifico, ecco come dovrebbe finire l'umanità!»¹⁷.

In che cosa consiste esattamente l'errore del maestro e del discepolo, di lord Henry e di Dorian? Non hanno aderito completamente al programma inizialmente tracciato. La realizzazione dell'individuo esige che venga considerato nella sua totalità; sia Dorian sia Henry hanno trascurato una parte essenziale di ciò che rende umano l'essere: la sua relazione con gli altri, attraverso cui prende forma la sua coscienza, dunque la sua vita morale. Quando Dorian chiede a lord Henry quale sia il significato della parola «buono», il suo mentore risponde: «Essere buoni significa essere in armonia con sé stessi. [...] La propria vita: questa è la cosa importante. [...] L'individualismo si prefigge il più elevato degli obiettivi». L'individualismo, inteso qui come egocentrismo e autosufficienza, ci porterebbe a non occuparci degli altri; ma, da solo, l'essere umano può ancora essere considerato tale? Se ciascuna esperienza ha il proprio valore, perché escludere dalla vita la compassione o la condivisione della gioia? Dorian non è mosso dal desiderio di realizzarsi pienamente, ma da una «disordinata passione per i piaceri», da una fuga disperata davanti alla noia, a discapito di ogni altro aspetto della propria esistenza. Non ha fallito perché il programma iniziale fosse poco valido, ma perché non lo ha saputo comprendere e applicare integralmente. Si era promesso che «avrebbe ignorato sia l'ascetismo che mistifica i sensi, sia la volgare dissolutezza che li assopisce»¹⁸, invece ha obbedito solo alla prima parte della propria ingiunzione.

Walter Pater, che senza dubbio non intendeva considerarsi responsabile degli eccessi di Dorian (e forse di quelli dell'allievo di un tempo, Wilde), coglie subito il tradimento del proprio ideale, come si ricava dall'analisi

che dedica al romanzo (nel novembre del 1891): «Il vero epicureismo [è così che egli designa la prima versione del “nuovo edonismo” di lord Henry e dell’“individualismo” di Wilde] ha come obiettivo una realizzazione completa e armoniosa dell’organismo umano nella sua totalità. Di conseguenza, perdere il senso morale, per esempio il senso del peccato e della virtù, come gli eroi di Mr Wilde si affrettano a fare quanto più rapidamente e pienamente sia possibile, significa perdere o ridurre ogni organizzazione, diventare meno complessi, passare da un livello di sviluppo superiore a uno inferiore». Lo stesso vale per il rapporto tra bello e vero: piuttosto che rivelare la natura profonda dell’Essere, la bellezza (per esempio quella del volto di Dorian) serve a dissimularla. Nel mondo del romanzo viene abbandonata l’ambizione romantica di veder coincidere vero e bello. «Coloro che non amano la Bellezza più della Verità non conosceranno mai il sacrario più intimo dell’Arte». Wilde, perciò, sceglie la menzogna a discapito della verità, in tal modo conformandosi, inconsapevolmente, a un’altra formula di Nietzsche, allora inedita: «Senza non-verità né società né civiltà. Il conflitto tragico. Tutto ciò che è buono e bello dipende dall’illusione – la verità uccide. [...] La gioia di mentire è estetica»¹⁹.

I due avvenimenti principali che formano la trama di *Dorian Gray* - il suicidio di Sibyl Vane e l’assassinio di Basil Hallward – illustrano le derive alle quali può condurre un’interpretazione troppo letterale dell’idea secondo cui la realizzazione della nostra natura e lo sviluppo di sé devono essere i soli principi guida del nostro comportamento. Sibyl si uccide perché Dorian la ripudia; la reazione di Dorian è quella di un uomo che ha deciso di essere spettatore della propria vita, di osservarla come un testimone esterno – senza viverla. A Sibyl penserà solo con un’emozione di natura estetica, «come a una meravigliosa figura tragica, mandata sulla scena del mondo per mostrare la suprema realtà dell’amore». Morendo in quel modo è salita sullo stesso piedistallo di Giulietta, l’eroina di Shakespeare. Ma questa derealizzazione degli esseri, questa trasformazione degli altri in personaggi di teatro e di sé stessi in spettatori, non è un po’ troppo comoda, tenuto conto che il nostro destino è intimamente legato a quello degli altri? E non costituisce forse una deliberata privazione di un’esperienza essenziale, quella del dolore e del lutto? Dorian conclude: «Divenire lo spettatore della propria vita significa sfuggire i fatti dell’esistenza che ci hanno fatto soffrire»²⁰; ma così la negazione della sofferenza rischia di essere pagata a caro prezzo. Il rifiuto della socievolezza umana non permette di raggiungere il pieno sviluppo di sé.

Dorian uccide Basil perché questo gli rimprovera la vita dissipata che conduce e ha visto il ritratto trasformato, specchio fedele di un’anima ormai ripugnante. Lo uccide con il medesimo coltello con cui tenterà di distruggere il ritratto stesso, che testimonia il suo degrado interiore. È un gesto che non ha più nulla dell’accettazione serena di ogni esperienza,

purché intensa. Dorian ha deciso di sopprimere, eventualmente ricorrendo alla violenza, un'intera parte di sé; di conseguenza, cerca di eliminare anche tutti coloro che sono a conoscenza di questo suo lato oscuro. Per liberarsi della propria coscienza prima uccide Basil, poi il ritratto, ossia sé stesso. Ma cercare di eliminare una parte di sé non equivale certo a raggiungere il pieno sviluppo: la coscienza umana non è un accidente, è parte integrante dell'essere. Pater aveva ragione a compatire il protagonista del romanzo.

Gli altri personaggi del libro illustrano la medesima incapacità di realizzare l'ambizioso programma. Lord Henry, che nelle ultime pagine è diventato un vecchio malinconico, è ben lontano dal raggiungere la piena realizzazione di sé; limitandosi al ruolo di spettatore indifferente, ha impoverito il proprio essere. Basil Hallward si distrugge la vita con l'ammirazione e l'amore incondizionati per Dorian. Sibyl, poi, firma la propria condanna a morte con un gesto di esclusione e di limitazione: in maniera simmetrica e opposta a quella di Dorian, decide di sacrificare l'arte all'amore. È amata da lui solo in quanto supporto dell'arte; decide di non calcare più la scena e vivere nella realtà: vuole conservare solo i sentimenti autentici, non quelli simulati. L'errore di Sibyl, anche in questo caso, è quello di aver sacrificato una parte del proprio essere all'altro, invece di aspirare alla piena realizzazione di sé.

In conclusione, *Il ritratto di Dorian Gray* va letto sia come evocazione di un ideale di vita sia come descrizione di tutte le maniere possibili di non raggiungerlo – un avvertimento delle difficoltà a cui va incontro chiunque si metta su questa strada.

La vita nel segno del bello: dopo Dorian Gray

Una volta pubblicato il romanzo (nel 1890), Wilde accoglie e amplifica il programma generale che vi aveva tratteggiato, come si legge in particolare nel saggio su *L'anima dell'uomo sotto il socialismo*. La vita bella, che coincide con la vita buona, non consisterà nel circondarsi di oggetti belli né di ricchezze, anche se tutto ciò può renderla piacevole; l'ideale della vita moderna è un altro: «Sul portale del mondo moderno sarà scritto: "Sii te stesso"». È probabile che Wilde abbia ricavato questo motto da Ibsen. Il drammaturgo norvegese, che a quei tempi gode di grande successo sulle scene europee, nel 1867 ha pubblicato *Peer Gynt*, il cui personaggio principale esprime così il principio che regola la sua vita: «Che cosa deve essere un uomo? Sé stesso». È un'ingiunzione che l'opera di Ibsen problematizza, mentre Wilde l'accoglie senza riserve. Poco gli importa quale sia la natura dell'«io», purché sia vissuta pienamente; lo stesso vale per le sue inclinazioni o la sua professione. «Potrà essere un grande poeta, o un grande scienziato; o un giovane studente presso una

università, o uno che guarda le pecore in una brughiera; o uno scrittore di drammi, come Shakespeare, o un pensatore che si occupa di Dio, come Spinoza; o un fanciullo che gioca in un giardino, o un pescatore che getta le reti in mare. Non importa che cosa egli sia, fintantoché egli realizza la perfezione dell'anima che è in lui»²¹. Ancora una volta l'accento è posto sulla disponibilità di tale esperienza: è alla portata di tutti, plebei e patrizi. Nessuna esperienza è negativa in sé, purché sia conforme all'essere che la vive. Il compimento di sé è lo scopo della vita. L'errore più grande sarebbe perdere l'orientamento e incamminarsi sulla via sbagliata, imitare l'esempio di un altro, che per noi non rappresenta nessuno. L'individuo non si forma per tentativi successivi, attraverso gli incontri e le esperienze che costituiscono il suo destino, ma rivela – o non rivela – un'identità che è sempre stata in lui.

Per Wilde questo ideale di vita non è solamente preferibile agli altri, ma corrisponde meglio all'identità umana – dice la verità che altri ideali, altre concezioni della vita buona mistificano. Cercare di essere sé stessi, prima di tutto, significa seguire il corso della vita, non sottomettere il proprio essere e la propria esistenza a una categoria esterna, ma trovare dentro di sé il criterio d'eccellenza. «Quello che l'uomo ha cercato, invero, non è né il dolore né il piacere, ma semplicemente la Vita. L'uomo ha cercato di vivere intensamente, pienamente, perfettamente». Nessun valore è superiore alla vita. Vivere intensamente significa essere sé stessi. Sentirsi vivere è il primo passo verso la perfezione. Purtroppo, non è un'esperienza comune: «Vivere è la cosa più rara del mondo. La maggior parte delle persone esiste, tutto qui». Così facendo, reprime le proprie forze vitali, invece di lasciare che si sviluppino. Ancora una volta, la posizione di Wilde illustra, pur senza conoscerlo, il pensiero di Nietzsche. «L'umanità ha sempre ripetuto lo stesso errore: di un mezzo per arrivare alla vita ha fatto una *misura* della vita, che invece va individuata nell'estrema valorizzazione della vita stessa», scriveva nella *Volontà di potenza*; o ancora: «Siamo forse noi che disprezziamo la vita? Tutt'altro, cerchiamo istintivamente una vita *elevata a un'alta potenza*, una vita nei pericoli»²².

Divenire sé stessi è un'attività che ciascuno deve portare a termine in piena autonomia, senza prestare ascolto agli altri, perché il criterio della vita intensa è strettamente personale; la società non ha nulla da dire al riguardo. Ecco perché Wilde ricorre al termine «individualismo» per designare tale scelta. La parola diventa così sinonimo dell'affermazione piena e totale del proprio io, senza che alcuna parte della vita sia sacrificata a un qualunque dovere esterno – o tantomeno dipenda, per il proprio compimento, da un elemento estraneo. Ogni elemento si sforza di perseverare nel proprio essere, lo diceva già Spinoza; ogni essere umano deve farne la più importante regola della propria condotta, precisa Wilde. L'individualismo non va comunque confuso con l'egoismo, come facevano i personaggi di *Dorian Gray*, perché affermare sé stessi non significa ledere

gli altri. «Una rosa rossa non è egoista perché vuole essere una rosa rossa», a meno che intenda far diventare rosse le rose bianche...

L'altruismo, inoltre, non significa dedicarsi al bene degli altri; qui Wilde raggiunge i paradossi di lord Henry quando dichiara: «La mancanza di egoismo consiste nel lasciare vivere in pace gli altri, senza interferire»; tutto si svolge come se la rinuncia a un codice morale repressivo comportasse l'esclusione di ogni interazione sociale. È vero che, secondo Wilde, la propensione alla simpatia appartiene alla natura di ognuno (cosa che Dorian Gray ignorava); e chi ha raggiunto il pieno compimento, divenendo così sé stesso, proverà simpatia anche per la vita che lo circonda – non solo compassione per i sofferenti, come predica il cristianesimo, ma anche gioia per la felicità degli altri. «Chiunque può simpatizzare con le sofferenze di un amico, ma occorre una natura veramente coltivata – occorre, in realtà, la natura di un vero individualista – per simpatizzare con il successo di un amico»²³.

Due anni più tardi, nella lettera *De Profundis* Wilde ritorna sull'argomento e si esamina in questo quadro. Dichiara, allora, di essere «molto più individualista di quanto sia mai stato» – individualista nel senso che non chiede nulla agli altri e tutto a sé stesso; non ha cambiato orientamento, ma soltanto maniera di agire: «La mia natura sta cercando una nuova forma d'espressione delle proprie facoltà». Ricerca di sé, accettazione di ogni esperienza, sottomissione, non della vita ai valori, ma di tutti i valori alla vita: sono obiettivi che deve raggiungere senza il ricorso agli abituali supporti, come la morale, la religione o la ragione. L'individuo deve essere del tutto autonomo; questo nuovo programma va sostituito a quello di un tempo. Dal momento che Wilde non crede alla giustizia delle leggi comuni, la morale non può essere di aiuto; tantomeno la religione, perché egli appartiene a quelli che «hanno fatto della terra il loro cielo» e poi perché non può sottomettersi a nulla che sia al di fuori di lui, soltanto a ciò che scopre dentro di sé. La ragione non può aiutarlo, perché giudica ed esclude, mentre lui vorrebbe accettare senza riserve il proprio vissuto. «Tutto quanto capiamo profondamente è giusto. [...] Ricusare le proprie esperienze significa arrestare il proprio sviluppo»²⁴.

È un ideale di vita, il compimento di sé, che coincide con la scelta consapevole dell'artista, lo «schiavo della bellezza». Ecco una definizione di questo mestiere: «Il vero artista è un uomo che crede assolutamente in sé stesso, perché è assolutamente sé stesso». Il «vero artista», dunque, non è semplicemente chi si dedica anima e corpo alla creazione delle proprie opere, ma chi organizza perfino la propria vita in una certa maniera, chi riesce a vivere le proprie opere e mette in sintonia il mondo esterno con il proprio io. L'opera d'arte non deve rispondere a criteri esterni, infatti consiste in una coincidenza perfetta con sé stessa – e in questo senso si può affermare che l'arte è un modello per la vita. «L'Arte è il grado di Individualismo più intenso che il mondo abbia mai conosciuto». L'opera è

bella soltanto nella misura in cui è pienamente sé stessa. Perciò si può anche sostenere che il bello, legge dell'arte, è superiore a ogni altra categoria; collocare l'arte al sommo delle attività umane è giustificato nella misura in cui essa incarna il bello nel modo migliore possibile. In *De Profundis* Wilde esprime con forza tale equivalenza: «La vita artistica è semplicemente lo sviluppo del nostro essere»²⁵. La vita artistica come modo di comportarsi: è questo uno dei due soggetti ai quali Wilde dice di volersi dedicare in maniera esclusiva negli anni che gli restano da vivere.

L'altro soggetto, a dire il vero, non è poi così distante, anche se la maniera che Wilde sceglie per trattarlo può lasciare sorpresi: si tratta di un elogio di Gesù Cristo, considerato l'incarnazione dell'ideale che Wilde vuole promuovere. La ragione della scelta di questo personaggio, da molti anni presente nella sua produzione, specialmente nel saggio sull'*Anima dell'uomo*, è che Gesù non si cura di rispettare né norme né convenzioni, non ha bisogno di beni né di ricchezze: vuole che ciascuno scopra il regno dentro di sé. Con le proprie scelte annuncia il credo individualista, essere sé stessi. Il messaggio cristico è tradotto in questi termini: «Non pensare che la tua perfezione consista nell'accumulare o nel possedere cose esterne. La tua perfezione è dentro di te. [...] Quello che Gesù dice, è che l'uomo raggiunge la sua perfezione non attraverso quello che ha, e nemmeno attraverso quello che fa, ma in tutto e per tutto attraverso quello che è». Per imitare Cristo, è sufficiente essere perfettamente e assolutamente sé stessi; gli oggetti sono superflui, i beni materiali inutili: «L'uomo è completo in sé stesso». Tale affermazione non va intesa come un rifiuto di riconoscere la presenza degli altri uomini, «l'uomo è un essere sociale per natura»²⁶; indica comunque l'esistenza di una gerarchia. Ecco perché, nell'utopia che Wilde abbozza nel saggio, l'individualismo è parte del socialismo: quest'ultimo assicura il funzionamento della società, in seno alla quale l'essere umano può vivere come meglio ritiene.

In *De Profundis* Wilde ritorna più diffusamente sul ruolo che attribuisce a Gesù. È sempre attratto dal suo individualismo, inteso come rifiuto delle norme e ammissione delle differenze individuali. «Per lui non esistevano regole: c'erano soltanto eccezioni. [...] Non ammetteva che anche una sola vita potesse essere sacrificata per alcun sistema di pensiero o di morale». Questo coincidere con sé stesso, questo rifiuto di ricorrere agli aiuti esterni conducono poi Gesù a mettere in risalto il presente: il regno di Dio si trova qui e ora. «Egli predicò l'enorme importanza di vivere solo per l'istante». Ne consegue che «Cristo è il supremo Individualista»²⁷. Bisogna riconoscere che, nonostante le parole di Wilde siano paradossali, in fondo la sua intuizione coglie nel segno: è proprio nel cristianesimo che l'individualismo moderno affonda le radici.

Logicamente, Gesù si confonde con l'artista – entrambi incarnano l'obiettivo di essere sé stessi. Ma essendosi ispirato, per così dire, all'esempio dell'artista, Gesù non ha più bisogno di creare opere d'arte: ha

applicato questo modo di vivere alla vita intera. Gli uomini non devono imitare gli artisti producendo opere, ma rendendo bella la propria vita. È qui che possiamo anche notare quale sia la differenza tra l'artista e Gesù: il primo dedica la vita a creare opere, il secondo fa della propria vita un'opera (come intende Wilde). «Con una prodigiosa larghezza d'immaginazione che ci riempie quasi di religioso timore, si scelse per regno tutto il mondo dell'inespresso, il mondo senza voce del dolore, e gli prestò in eterno la propria voce»²⁸. Invece di creare personaggi destinati a occupare la scena di un teatro o le pagine di un romanzo, Gesù ha inventato la propria vita, ha voluto essere l'interlocutore universale dell'umanità. La produzione di opere d'arte, perciò, è solo un frammento di una vita che si trova interamente posta nel segno del bello. È anche peculiare della religione cristiana aver concepito un'incarnazione umana del progetto divino – come le comuni opere d'arte danno corpo ai progetti dell'artista. In questo Gesù non assomiglia all'artista, ma all'opera stessa. L'artista in senso stretto – poeta, pittore, scultore – ha una vita artistica solo nella misura in cui, con l'atto della creazione, realizza il proprio essere profondo (ma è così che nascono le opere più grandi). Le due vie che Wilde un tempo aveva distinto – «o essere un'opera d'arte, o indossare un'opera d'arte» – possono ricongiungersi, a condizione che il processo creativo sia la via che conduce l'individuo al proprio compimento.

Assumendo la propria vita come esempio di progetto individualista, sempre in *De Profundis*, Wilde non la riduce alla sola creazione di opere, ma la concepisce in tutta la sua diversità; e non si rimprovera di aver vissuto le esperienze più diverse, quanto di averne scartate alcune, di aver sottovalutato la ricchezza della vita. Ha voluto che la propria esistenza aderisse a un sistema di valori prestabilito, ossia a qualcosa di estraneo (è il solito rimprovero che rivolgeva già implicitamente ai propri personaggi, lord Henry e Dorian Gray; il romanzo, come spesso accade, è stato più saggio dell'autore). Se Wilde ha imparato qualcosa in prigione, è proprio questo: bisogna accettare la vita senza riserve. Dal tempo degli studi a Oxford, aveva deciso di aprirsi a tutti i piaceri della vita e non rimpiange certo la scelta operata. Ma ha avuto il torto di evitarne i dolori. «Errai soltanto nel limitarmi tanto esclusivamente agli alberi di quella che mi pareva la parte soleggiata del giardino e nell'evitare l'altra per le sue ombre, il suo tenebrore». Il fatto è che ogni limitazione è nefasta. Alla vigilia della liberazione dalla prigione, qualcuno gli ha consigliato di dimenticare la dolorosa esperienza appena vissuta, ma Wilde non ripeterà lo stesso errore una seconda volta: «Rinnegare le proprie esperienze significa porre una menzogna sulle labbra della propria vita»²⁹.

Il giorno in cui ha tentato di sottomettere la vita agli obblighi delle norme imposte dall'esterno, ha commesso la sola azione veramente riprovevole della propria esistenza: quando ha cercato di ottenere la condanna del marchese di Queensberry. Ricordiamo i fatti: per impedire

che il figlio Bosie continui a essere l'amante di Wilde, Queensberry attacca pubblicamente quest'ultimo. Bosie, che odia il padre, incita Wilde a sporgere querela per diffamazione. Durante il processo, Queensberry riesce a dimostrare che le proprie affermazioni riguardanti l'omosessualità di Wilde non sono infondate. Viene dunque assolto, mentre Wilde è arrestato e accusato di «atti osceni». In seguito ad altri due processi, viene condannato a due anni di lavori forzati. Invece di ammettere la propria omosessualità, ha voluto negarla agli occhi di tutti; e per questo è stato condannato. Dal punto di vista individualista un primo errore consiste nell'accusare la società di applicare le proprie sanzioni al comportamento degli individui; inoltre, per tentare di portare la legge dalla propria parte, Wilde è stato costretto a mentire, presentandosi come esempio di virtù, dissimulando e reprimendo un aspetto della propria natura – un tradimento delle esigenze individualiste. Perciò la sua condanna, sotto certi aspetti, è giusta – punito per non aver applicato con sufficiente scrupolo i propri precetti.

Si ha come l'impressione che Wilde sia molto vicino a ciò che costituirà il nodo del suo dramma. L'idea di bellezza può essere interpretata in due maniere. O appartiene al mondo esterno – esistono oggetti e atti che rispondono ai criteri del bello, altri no; oppure è un atteggiamento che il soggetto adotta nei confronti di questo mondo; se è questa la scelta, non si rifiuta preliminarmente nessuna particella del mondo, ancorché minima: né ciò che alcuni ritengono laido, né ciò che altri condannano come una stupidaggine. L'atteggiamento che permette di apprezzare la bellezza in ogni cosa si confonde con la saggezza. Wilde oscilla tra le due interpretazioni: vorrebbe aderire alla seconda, ma si rende conto che fatica ad abbandonare la prima. Ora accetta il mondo così com'è, ora deplora «la decadenza della menzogna». Il fatto è che le due scelte non hanno la stessa portata. Tutti amano il piacere e il successo; dobbiamo però chiederci se sappiamo amare la vita anche quando ci è ostile.

La tragedia di Wilde

La lettera *De Profundis*, concepita come se fosse indirizzata a Bosie e scritta nei primi mesi del 1897 (Wilde sarebbe uscito di prigione nel maggio di quello stesso anno), lascia intendere che egli riprenderà, rafforzandolo e amplificandolo, il proprio progetto di vita, ossia l'ideale di compimento di sé, di una vita concepita come un'opera d'arte, che concretizzerà dedicandosi alla produzione di nuove opere. Così scrive: «L'espressione è necessaria a me come le foglie e i fiori son necessari ai neri rami degli alberi che s'affacciano sopra le mura del carcere e incessantemente fremono al vento. Tra la mia arte e il mondo ora è un abisso, ma tra l'Arte e me non esiste distacco. Spero almeno che non

esista». Infatti, a giudicare dalla corrispondenza, Wilde non crede che la condanna o la prigione l'abbiano piegato. È vero che quando scrive al ministro degli Interni, il 2 luglio 1896, sostiene di sapere troppo bene «che la propria carriera di drammaturgo e scrittore è finita» –, ma è possibile che sia un estremo tentativo di presentare il suo caso sotto una luce particolarmente cupa, dato che si tratta di una domanda di grazia. L'esperienza della prigione non potrebbe forse favorire la sua vena creativa? La prima persona che gli rende visita in cella, nel giugno del 1895, Richard Burdon Haldane, tenta di sollevargli il morale e lo incoraggia a pensare alla sua prossima opera. «Non aveva sfruttato sino in fondo le sue grandi capacità letterarie, perché aveva vissuto una vita dedicata al piacere senza mai affrontare un grande tema. Ma ora la disgrazia poteva rivelarsi una fortuna per la sua carriera, perché finalmente un grande tema l'aveva». Ne è convinto anche lui nel periodo in cui scrive *De Profundis*: «Ho davanti a me tante cose da fare che mi parrebbe una spaventosa tragedia morire prima d'averne portato a termine almeno qualcuna». Il cambiamento che si è prodotto in lui, come dimostra la lettera a Bosie, gli sembra decisivo, ormai sa quale strada intraprendere: «Finalmente vedo una vera meta verso cui la mia anima può dirigersi in modo semplice, giusto e naturale»³⁰. Al momento della liberazione manifesta la stessa euforia; i suoi amici lo descrivono come un vulcano di progetti, pieno di vitalità.

Eppure sarà proprio l'«orribile tragedia» a compiersi. I fatti parlano da soli: in materia di produzione, una volta fuori di prigione, Wilde scrive una sola opera, un lungo poema, la *Ballata del carcere di Reading*, terminato nell'agosto del 1897; fa pubblicare anche le lettere aperte sulla condizione penitenziaria, una nel maggio di quello stesso anno, l'altra nel marzo del 1898. Altri tentativi di scrivere non hanno esito.

A dire il vero, mentre si trova in prigione, Wilde nutre seri dubbi sugli anni a venire. In una lettera non datata, ma probabilmente scritta nel maggio del 1896, si legge: «Anche se uscirò da questo luogo spaventoso, so di non avere davanti a me che una vita di paria – di vergogna, miseria e disprezzo»³¹ – una descrizione molto vicina a ciò che lo aspetta. La lettera, tuttavia, non fa parola dell'ostacolo alla scrittura che sarebbe sorto in lui – ed è proprio qui il vero motivo del suo silenzio, come Wilde scoprirà poco per volta.

Una volta liberato, si reca in Francia e trova una sistemazione a Berneval, sulla costa della Normandia. Di che cosa ha bisogno? Del mare: si trova di fronte alla costa. Anche di una casetta, forse, piuttosto che un albergo: «Se riuscissi a trovare uno chalet carino costruito in un giardino tutto mio, a sentirmi come se fossi a casa mia e padrone della mia vita mutilata, sarei capace di creare un'opera ben fatta e parlare nuovamente al mondo suonando uno strumento, credo, arricchito di altre corde». Prende così in affitto un alloggio. L'euforia creativa non arriva subito, ma Wilde

non si lascia demoralizzare: «I due lunghi anni di silenzio hanno incatenato la mia anima. Tutto tornerà come prima, ne sono convinto». È qui che scrive la sua *Ballata*, ma si rende conto che mancano alcune delle condizioni necessarie alla creazione. Nell'agosto del 1897 a un amico confida: «Spero di ritrovare poi la concentrazione di volontà che condiziona e governa l'arte e produrre nuovamente qualcosa di buono»; e a un altro: «Non sono nello stato d'animo di lavorare come vorrei e temo che non lo sarò mai. L'intensa forza creativa mi è stata portata via»³². Quel fallimento non era previsto: nella concezione della vita di Wilde nulla lo lasciava presagire. Tale è la sorpresa a cui non era stato preparato.

Che cosa è accaduto? Alcuni giorni dopo aver scritto queste parole, Wilde prende una decisione spaventosa: ricominciare a vivere insieme a Bosie, vilipeso in *De Profundis*; per giustificare la propria scelta, di fronte a un altro amico ammette: «Le mie ultime due settimane a Berneval sono state nere e terribili, e da suicidio. Non sono mai stato tanto infelice». Non è la prima volta che Wilde si lamenta della solitudine, più intensa ancora di quanto immaginava in prigione; ma ora si aggiunge l'incapacità di scrivere. Allo scopo di rimediare a questa duplice carenza decide di tornare a vivere con Bosie. Per motivare la decisione presa, gli scrive: «Tu puoi davvero ricreare in me quell'energia, quel senso di forza gioiosa da cui l'arte dipende. [...] Solo con te, lo sento, posso fare qualsiasi cosa»³³. La presenza dell'altro assume qui un ruolo che in precedenza era mancato nella teoria di Wilde.

A Berneval, certo, il mare non gli mancava, ma erano assenti altri due elementi: il calore umano e il sole; avrebbe potuto ritrovarli a Napoli, dove decide di recarsi con Bosie. Il progetto, almeno in apparenza, non cambia. «Sono venuto qui per tentare di perfezionare il mio temperamento e la mia anima». Il fatto è che non riesce in nessuno dei due intenti. Bosie non gli porta l'aiuto sperato, nemmeno il sole lo fa; all'inizio del novembre del 1897, a cinque mesi dalla liberazione, Wilde fa una constatazione disincantata: il ritorno alla scrittura e alla vita pubblica si dimostra più difficile del previsto. Quali soluzioni per uscirne fuori? «Devo riesaminare la mia situazione, perché non posso continuare a vivere qui in queste condizioni, pur sapendo che cambiare vita è impossibile: non si fa altro che vagare in tondo nel cerchio della propria personalità». A fine mese, in una lettera a un altro corrispondente conclude amaramente: «Sono un problema per il quale non esiste soluzione». E a un terzo: «La mia vita non può essere rabberciata. Su di essa incombe un tragico destino. Non sono più motivo di gioia né per me stesso né per gli altri»³⁴.

È anche vero che a Napoli è lontano sia dagli amici sia dalla vita artistica e intellettuale che lo ha sempre stimolato. Costretto a rompere con Bosie, decide di trasferirsi a Parigi. «Sarò a Parigi domenica prossima. È la mia sola possibilità di lavorare. Sento la mancanza di un'atmosfera intellettuale, e sono stanco di bronzi greci. [...] La mia vita qui è andata a

finire in una gran rovina, e ora non ho cervello, né energia. Spero di fare uno sforzo a Parigi». Una volta sul posto, all'inizio, crede che il cambiamento sia avvenuto. «L'atmosfera intellettuale di Parigi mi ha fatto bene e adesso ho delle idee, non solo delle passioni. Napoli mi era fatale». Alcune settimane dopo, tuttavia, per spiegare a che cosa sia dovuta l'incapacità di scrivere una nuova opera teatrale, fa un amaro bilancio: «Quanto a una commedia [...] io ho perso la molla principale della vita e dell'arte, la *joie de vivre*; è terribile. Ho piaceri, e passioni, ma la gioia della vita se n'è andata». Alcuni giorni dopo, a un altro corrispondente scrive: «Quando verrai a trovarmi, vedrai la rovina e il relitto di quanto una volta fu meraviglioso e brillante, e terribilmente improbabile. [...] Non credo che scriverò mai più: la *joie de vivre* se n'è andata, e quella, con la forza di volontà, è la base dell'arte». E al fedele confidente Ross confessa: «La mia calligrafia se n'è andata in pezzi – come il mio carattere. Sono semplicemente un nervo sensibilissimo, in preda al dolore»³⁵.

I tentativi si susseguono, sempre con modesto successo. «Voglio lavorare di nuovo, per l'anno prossimo; ma non è facile ritrovare l'atmosfera creativa del distacco dagli accidenti della vita». Le difficoltà aumentano. «Per me stesso, evidentemente, lo scopo della vita è realizzare la mia personalità, la mia natura e adesso come prima è attraverso l'arte che potrò realizzare ciò che è in me. Spero di cominciare presto un'altra opera teatrale; ma la povertà accompagnata all'umiliante preoccupazione per il denaro, la perdita di molti amici, la privazione dei figli a causa della più iniqua delle leggi, del più ingiusto dei giudici, le terribili conseguenze di due anni di silenzio, solitudine e cure per la salute, certo hanno in larga misura ucciso, se non del tutto, l'immensa gioia di vivere che avevo un tempo». In certi giorni il dubbio si trasforma in convinzione: «Non credo che scriverò veramente mai più. Qualcosa in me è stato ucciso. Non provo alcun desiderio di scrivere. Non mi sento nessuna facoltà creativa dentro»³⁶. Il progetto iniziale rimane, ma ora è vincolato a diverse condizioni – che non sono però tutte riunite.

L'incapacità di creare non si spiega con la sola mancanza di mezzi materiali. Nel dicembre del 1898 un amico lo porta con sé sulla Costa Azzurra, perché possa scrivere in tutta tranquillità. Prima d'intraprendere il viaggio, Wilde si affretta ad annunciare a tutti i corrispondenti che va per lavorare. «Resterò per un mese e alla fine dovrò produrre un'opera d'arte. Spero di essere capace di scrivere qualcosa». «In realtà vengo portato solo a patto di produrre un capolavoro». Contemporaneamente, però, a Ross scrive: «Quando arriveremo a Napoule gli darò la notizia – ormai è un segreto noto a tutti – che ho il cervello rammollito, e non posso essere sempre un genio». Giunto sul posto, non tenta nemmeno di lavorare. Dopo questo soggiorno, Wilde non si fa più illusioni e non si lancia in nuovi tentativi. «Tutto ciò che faccio è sbagliato, perché la mia vita non poggia su buone basi». Si accontenta di vivere la propria ansietà infinita,

immerso nelle preoccupazioni del vivere quotidiano, e conclude: «Io sono nel mio stato consueto, mi lascio trasportare»³⁷.

Ora Wilde si rende conto che la concezione della letteratura che aveva in precedenza non può più essergli di aiuto. In essa difendeva il principio secondo cui lo scrittore non doveva mai servirsi dell'autobiografia nelle proprie opere, che dovevano essere soltanto il prodotto della sua immaginazione. L'artista crea un mondo, non è questo mondo; crederlo «non è meno stupido del definire folle Shakespeare perché ha scritto *Re Lear*». Nella prefazione di *Dorian Gray* insisteva ancora su questo principio flaubertiano: «Rivelare l'arte e nascondere l'artista è il fine dell'arte». L'unica opera scritta dopo la prigione, la *Ballata del carcere di Reading*, usa il pronome di prima persona fin dalla pagina iniziale; i soli altri scritti pubblici a quest'epoca, le sue lettere aperte sulla prigione, traggono spunto anch'essi dalla sua esistenza. Lo sa e ne prova un certo malessere: ricavare il poema «dall'esperienza personale è una sorta di negazione della mia filosofia dell'arte in molti modi. [...] Temo di aver rinnegato me stesso». Secondo lui è questo il difetto della *Ballata*: «Io naturalmente penso che la poesia sia troppo autobiografica e che le esperienze *autentiche* sono cose aliene, dalle quali non ci si dovrebbe mai fare influenzare». Tuttavia, è più che evidente, leggendo il poema, che la teoria formulata in passato ha ostacolato la nuova pratica: la *Ballata* testimonia la familiarità di Wilde con la poesia inglese meglio di tutto quel che ha vissuto lui stesso in prigione. E ritorna presto alle convinzioni del passato: nel corso dell'ultimo incontro, a Gide rivolge questo consiglio: «*Dear*, mi prometta che d'ora innanzi non scriverà mai più *io*. In arte, vede, non esiste la prima persona»³⁸.

Una volta uscito di prigione, Wilde è tormentato tra due richiami contraddittori. Da un lato, per restare fedele a ciò che ha vissuto, dovrebbe adottare una scrittura differente: rinunciare agli abbellimenti, chiamare le cose con il loro nome, usare uno stile chiaro e diretto, alimentare i libri del proprio vissuto. È quello che si aspettano gli amici e il pubblico. «Sarei senza dubbio apprezzato se scrivessi preghiere per i disorientati, o se rinnegassi il vangelo della gioia di vivere con un trattato da un penny». Ma Wilde non può mettersi davvero su questa strada. Sarebbe suo desiderio che l'esperienza della prigione rafforzasse e approfondisse la sua scelta di vita di sempre, senza annullarla ed eliminarla. D'altro canto, però, non è più in grado di scrivere come prima: le sue commedie, la parte più riuscita della produzione, erano il risultato di una disposizione di spirito e di un atteggiamento verso il mondo che non è più in grado di assumere. Quando, nel corso degli ultimi anni, deve semplicemente predisporre il testo delle commedie per la stampa, non può evitare di constatare l'abisso che lo separa da esse: erano state scritte «quando giocavo con la tigre della vita». Ormai, «mi è difficile prendere la vita sul ridere, come facevo un tempo»³⁹. Evidentemente non è vero che l'opera rimane del tutto estranea alla vita

dell'artista. In passato tra le due si stabiliva un rapporto perfetto, anche se Wilde preferiva ignorarlo; ora la vita è cambiata, ma egli è incapace di scrivere opere che le siano adatte. Considerare solo «il lato al sole» dell'esistenza è come averne una visione ridotta. La sua forza creativa è dunque colpita da un duplice interdetto, che rende impossibile ogni forma di scrittura.

L'amico Frank Harris, che lo esorta incessantemente a scrivere e al quale Wilde cerca di giustificare la propria incapacità, riferisce che, a corto di argomenti, Wilde gli avrebbe detto: «La guerra infuria dentro di me. Ero nato per cantare la gioia e la fierezza di vivere, i piaceri della vita, la delizia provata davanti a tutto ciò che è bello nel più bello dei mondi, e mi hanno preso e torturato finché ho imparato la sofferenza e la pietà. Ora non posso più cantare la gioia, Frank, perché ho conosciuto la sofferenza e non sono mai stato fatto per cantarla». Prima di essere incarcerato, Wilde immaginava che la propria vita di artista-creatore fosse anche una vita artistica – segnata da sviluppo di sé e pienezza. All'indomani della propria liberazione, getta uno sguardo retrospettivo sugli anni passati ed esprime un giudizio severo: non era riuscito a realizzare la propria vita d'artista, una vita dedicata alla creazione di opere d'arte belle. Quella che conduceva, dice adesso, era «una vita di piacere insensato, di gretto materialismo – un modo di vivere indegno di un artista». Aveva avuto ragione a considerarsi un individualista, ma non a sottomettersi alle esigenze di un «materialismo intenzionale e ricercato». Il fatto è che «ogni materialismo nella vita indurisce l'anima e la fame del corpo e gli appetiti della carne sempre profanano e sovente distruggono»⁴⁰.

Negli ultimi tre anni, Wilde vive una vita miserabile e solitaria, vaga di città in città, da un albergo all'altro, insieme a pochi compagni di sventura. In primo luogo intrattiene solo un certo tipo di relazioni umane. La giustizia e la moglie si sono alleati per impedirgli ogni contatto con i figli, decisione che lo fa soffrire crudelmente. Le persone del suo mondo voltano la testa da un'altra parte quando casualmente lo incrociano. «Se è vero che gli uomini di lettere sono deliziosi con me quando mi incontrano, gli incontri avvengono molto raramente. Ho i compagni che mi posso permettere ed ovviamente sono io a pagare questo genere di amicizie, anche se devo riconoscere che non sono né esigenti né costose». Le sue lettere raccontano di lunghe serate senza allegria trascorse nei bar parigini. Il mantenimento dei ragazzi che vi incontra, i principali compagni di Wilde durante questi anni, finisce comunque per costare molto e si aggiunge ad altre spese fuori controllo, in particolare l'alcol: assenzio, cognac, champagne. La corrispondenza di Wilde in questo periodo è una litania di richieste di denaro (sotto questo aspetto ricorda quella di Baudelaire). La situazione finanziaria non è così catastrofica, ma le spese sono sempre superiori ai guadagni ed essere costantemente in ristrettezze non favorisce la creazione. «La sofferenza è possibile, forse necessaria, ma la povertà, la

miseria – è qualcosa di terribile. Avvilisce l'anima dell'uomo»⁴¹.

L'esperienza della prigione non ha stimolato in Wilde la trasformazione che Haldane gli augurava e che lui stesso sperava. Il contrasto è particolarmente evidente se si confronta il suo destino con quello di Dostoevskij, altro scrittore del XIX secolo che ha conosciuto i tormenti della prigione e dei lavori forzati. Wilde conosce e ammira l'opera di Dostoevskij (ha scritto una recensione degli *Umiliati e offesi*), interpretata, prima di tutto, come una maniera per ammettere la dignità della sofferenza. Durante uno dei loro incontri dopo la prigione, Gide parla a Wilde di *Memorie da una casa di morti* come di un esempio da seguire. Alcuni punti relativi alla reazione che hanno avuto alla prigione sono comuni a entrambi gli scrittori: non ne escono affatto ribelli, piuttosto ostentano ammirazione per le incarnazioni dell'ordine sociale rappresentate per Dostoevskij dallo zar e per Wilde dalla regina. Tuttavia, il contrasto finale è forte: tutti e due entrano in prigione come scrittori di grande talento; Dostoevskij ne esce genio, Wilde senza parole. Stefan Zweig, che aveva notato il parallelismo, osserva: «Wilde in quella prova rimane schiacciato come in un mortaio; il poeta Dostoevskij vi si plasma come bronzo nel crogiuolo infuocato»⁴².

A dire il vero, il parallelismo non è perfetto. Dostoevskij viene condannato per le idee politiche, Wilde per i costumi; il primo ammette il «crimine», il secondo lo nega. All'indomani della liberazione, Dostoevskij rinuncia alle convinzioni del passato, Wilde le ritrova. Di conseguenza, il primo rimane in patria; il secondo la abbandona, non appena libero, per mai più rivederla. Zweig coglie un'altra differenza significativa: Wilde si sente umiliato di essere assimilato a un forzato, Dostoevskij rinasce alla vita quando i criminali deportati lo accettano come uno di loro; il primo è disperato per la perdita del proprio status sociale, il secondo si riconosce negli uomini più miserabili. Una differenza nei loro scritti permette di intravedere un altro elemento illuminante: solo uno dei due è un romanziere. I romanzi di Dostoevskij sono popolati di personaggi molteplici e diversi in lotta fra loro. Wilde, invece, prima di tutto fa udire *una* voce, quella che ha scelto di assumere: la voce di un uomo di spirito, che si esprime indifferentemente in poemi o racconti, saggi o aforismi e i personaggi delle sue commedie sono brillanti come il loro autore.

La rispettabilità

Per comprendere le ragioni della sua incapacità e per giudicare le teorie di Wilde in base al suo metro di valutazione, cominciamo con il ruolo che egli riserva alla vita comune. Abbiamo visto che credeva nel socialismo come soluzione a ogni questione che andasse oltre la sfera d'influenza dell'individuo – un modo come un altro per non riflettere su

questo vasto ambito. La società esiste, certo, ma per Wilde si riduce alla somma di individui simili, senza che siano realmente necessari gli uni agli altri. La simpatia per il prossimo è ammirevole in Cristo e auspicabile per chiunque; ma la sua presenza, in fondo, non appartiene alla definizione dell'essere umano. Quando in *De Profundis* riflette sulla natura del proprio ideale, dando prova di uno spirito deliberatamente «individualista», Wilde dichiara: «Nulla mi pare possedere il minimo valore, a eccezione di quello che si ricava da noi stessi»⁴³. Questa formula si riferisce al contrasto tra sanzioni o ricompense che provengono dall'esterno e giudizi elaborati dentro di sé; ma è significativo come alla relazione dell'individuo con gli altri uomini non sia riservato un posto particolare.

Nella stessa lettera, Wilde immagina la propria vita dopo la prigione e il rifiuto di cui potrebbe essere oggetto; non teme che questo metterà a rischio il suo benessere. «So essere perfettamente felice in solitudine. Con libertà, fiori, libri, e la luna, chi non sarebbe perfettamente felice?» Molti uomini, in realtà, rischierebbero di non esserlo in sola compagnia dei fiori e della luna, senza riconoscimento, né conversazione, né amore. Wilde stesso, appena sistemato a Berneval, si rende conto che manca una rete sociale. A dire il vero, osservando la vita vissuta da Wilde prima della prigione, si vede quanto egli sia sensibile all'immagine che gli altri si fanno di lui – a dimostrazione che non ha mai potuto raggiungere una piena felicità da solo, né accontentarsi di trovare dentro di sé tutti i valori. Tutt'altro: egli lascia intendere di avere un bisogno irrefrenabile di riconoscimento sociale. Wilde dà il meglio di sé nella conversazione – che, a detta dei testimoni, era ancora più brillante degli scritti. Gide riferisce questa frase di Wilde: «Ho messo tutto il mio genio nella mia vita; e il mio talento solo nella mia opera»⁴⁴; significa, inoltre, che egli raggiunge il pieno compimento di sé nella società e non nella solitudine. Che si parli di lui, che il suo nome sia noto a tutti sembra essergli indispensabile come l'aria. Le sanzioni e le ricompense provenute dall'esterno non hanno mai cessato di essere importanti per lui; è sufficiente vedere come risponde alle critiche che riguardano *Dorian Gray*: la sua reputazione va difesa con cura. L'accusa per diffamazione contro Queensberry non è un atto così isolato.

Mentre si trova in prigione, Wilde indirizza più volte delle richieste al ministro degli Interni; il danno causato alla sua reputazione è uno dei primi argomenti che affronta. «Nessuna vita pubblica lo attende, tantomeno una carriera letteraria, né gioie, né felicità della vita. Ha perduto moglie, bambini, fama, onore, posizione, salute; di fronte a sé ha soltanto la miseria, può attendersi solo una vita oscura», scrive di sé in terza persona. Quando si avvicina la liberazione, supplica di essere rilasciato qualche giorno prima – non per abbreviare la detenzione, ma per sfuggire agli sguardi indiscreti. «Il postulante è estremamente ansioso di evitare la notorietà e il disturbo di interviste e descrizioni giornalistiche in occasione del suo rilascio, la cui data è naturalmente ben nota. [...] Egli

desidera trasferirsi all'estero senza rumore, senza attirare l'attenzione pubblica». Ciò che gli pesa particolarmente è l'aspetto fisico compromesso, lontano dal suo ideale di un tempo. È per questo che vorrebbe evitare l'attenzione dei giornalisti in occasione della liberazione e che organizza così minuziosamente i dettagli della propria partenza dall'Inghilterra. «Per me salire in una carrozza di prima classe con altri viaggiatori sarebbe spaventoso: non piacerebbe a nessuno di loro e ne sarei consapevole»⁴⁵. La sua richiesta, com'era accaduto con le precedenti, sarà respinta – l'amministrazione non mostra alcuna pietà nei suoi confronti.

L'idea che, durante il periodo di prigionia, le sue lettere d'amore scritte a Bosie siano rese pubbliche, gli è insopportabile. E la scena che più profondamente l'ha ferito, quando era in prigione, è legata alle occhiate che gli vengono lanciate dagli altri. Trasferito da una prigione all'altra, viene lasciato per una mezz'ora sul marciapiede della stazione, ammanettato. La folla gli si raduna attorno: ero là, scrive, «esposto agli occhi del mondo. [...] A ogni treno in arrivo aumentava il pubblico intorno a me». La consapevolezza dell'immagine grottesca che gli altri avevano di lui lo fa piangere, racconta, per un anno intero ogni giorno, alla stessa ora. Una volta uscito di prigione, Wilde continua a preoccuparsi della propria reputazione, anche se ha rinunciato all'Inghilterra. Non appena si è sistemato a Berneval, dice a Bosie, che allora si trova a Parigi: «Mi basta avere la mia ricomparsa artistica, e la mia riabilitazione tramite l'arte, a *Parigi*, non a Londra». E il giorno seguente: «Ti prego di farmi *sempre* vedere *qualunque* cosa compaia su di me sui giornali di Parigi – buona o cattiva, ma specialmente se *cattiva*. Per me è questione di importanza vitale conoscere l'atteggiamento della comunità. [...] La minima parola sul mio conto ha importanza»⁴⁶.

Il bisogno di riconoscimento pubblico, dunque l'interiorizzazione delle dimostrazioni di stima giunte dall'esterno, permette di far luce su un altro grande enigma nella vita di Wilde: la ragione del suo rifiuto di fuggire la sera prima del processo. Infatti, da un certo momento in poi, la sua condanna diventa assai probabile, ma egli è ancora in libertà. I suoi amici lo invitano ad andare in Francia, dove l'omosessualità non è sanzionata allo stesso modo, inoltre ha molti amici e le sue opere sono conosciute e rispettate. Poco tempo dopo, in circostanze simili, Zola, in seguito alla pubblicazione del pamphlet *J'accuse*, partirà subito alla volta di Londra per evitare la condanna a un anno di prigione. Wilde, invece, rifiuta di andare a Parigi. Perché? In *De Profundis* cerca di attribuire la colpa a Bosie e motiva la mancata partenza con i debiti che quest'ultimo aveva contratto con l'albergo. «Se non fosse stato per quel conto d'albergo, giovedì mattina stesso avrei fatto rotta per Parigi». Tuttavia, è lecito dubitare della veridicità di questa spiegazione. Proprio in queste circostanze Wilde sembra avvicinarsi maggiormente alla vera ragione. «Ho deciso che restare era più nobile e più bello. Non potevamo stare insieme. Non volevo farmi

tacciare di vigliacco o disertore. Un falso nome, un travestimento, una vita perseguitata, tutto questo non fa per me»⁴⁷. Si racconta che la madre gli avesse fatto sapere che lo preferiva in prigione piuttosto che ricercato; ma, anche senza un simile intervento, la scelta del figlio andava presa: fuggire avrebbe significato rompere con il sistema di valori pubblicamente accettati, ma egli non vuole – o, piuttosto, non può. All'esilio e al rifiuto, dunque, preferisce la prigione – senza rendersi subito conto che in tal modo subirà sia la prigione sia, quando sarà in esilio, il rifiuto. Zola è salvato dall'orgoglio; la società può anche condannarlo, ma egli è convinto di avere ragione, benché sia solo contro tutti. Wilde è rovinato dalla vanità: ha bisogno dell'immagine ingannevole di sé stesso che il pubblico gli rimanda.

Per questo motivo, una volta in prigione, Wilde giunge rapidamente alla conclusione che il castigo subito è giusto. Non si domanda se gli amori omosessuali meritino di essere considerati alla stregua di un crimine; è così in base alla legge e all'opinione pubblica e tanto basta. Sotto questo aspetto, non ha nulla di chi si batte per il riconoscimento pubblico dei diritti degli omosessuali, come oggi si vorrebbe immaginarlo. Forse non ha compiuto gli atti precisi per i quali viene condannato; ma ne ha commessi altri, di cui sa bene che sono sottoposti alla scure della legge. Perfino il desiderio di vivere queste avventure gli derivava in gran parte dal fatto che fossero vietate: «Era come far gazzarra con delle pantere: proprio nel rischio stava una buona metà dell'eccitazione». Una volta libero, Wilde non medita più di opporsi al sistema di valori legali e sociali: parla del passato come «della mia infamia dorata – delle mie ore neroniane, ricche, dissolute, ciniche, materialiste»⁴⁸. In altre parole, anche in tale occasione interiorizza l'opinione che gli altri si fanno di lui.

Sotto questo punto di vista, l'immagine che Wilde aveva di sé e della propria vita non era poi così esatta. Ed è qui che possiamo individuare una delle cause del gesto fatale, quello che lo precipiterà verso la rovina: la deposizione dell'accusa contro Queensberry. In questo comportamento c'è qualcosa di insolito. Wilde ha continue esperienze omosessuali, Queensberry lo accusa di «posare da sodomita» – in altre parole, dice la verità. Wilde, invece, si propone di dimostrare pubblicamente che è tutta una calunnia. Inebriato dalla potenza del proprio verbo, finisce per confondere finzione e verità; convinto di essere l'origine dei propri valori, decide di sfidare l'opinione pubblica – di comportarsi come se essa fosse destinata a obbedire alle sue indicazioni. Offesa per essere stata sottovalutata in questo modo, a sua volta si vendica e gli infligge una severa punizione. La lezione che riceve, insomma, è la seguente: non devi ignorare l'opinione pubblica! Non l'aveva mai fatto e non aveva capito l'importanza che essa ricopriva per lui.

Le sue opere di teatro sono la dimostrazione di questa dipendenza dallo sguardo altrui, più di quanto non facciano le sue dichiarazioni personali.

Tutte le commedie giocano sulla distanza tra essere e apparire e sulla necessità di apparire come si deve. Lady Windermere sospetta che il marito obbedisca a Mrs Erlynne perché preoccupato di una possibile rivelazione sul proprio passato. «Immagino che avrà paura dello scandalo. Gli uomini sono così vigliacchi. Offendono tutte le leggi del mondo ma ne temono la lingua». In *Una donna senza importanza*, lord Illingworth illustra il bisogno che hanno tutti gli uomini della «società»: non è che sia piacevole, ma è il fondamento del vivere comune. «La società è una cosa necessaria». Non è forse ciò che Wilde scoprirà a proprie spese una volta liberato? Gli intrighi delle sue opere ruotano frequentemente intorno al ricatto, un attacco efficace che sfrutta la minaccia incombente sulla reputazione di una persona. Mrs Erlynne spaventa lord Windermere con le proprie rivelazioni, come, in *Un marito ideale*, Mrs Cheveley fa ricattare Robert Chiltern – che è disposto a cedere: «Se perdessi tutto per uno scandalo tremendo?»⁴⁹. Già in *Dorian Gray* il ricatto era al centro dell'intrigo; permetteva a Dorian di obbligare un complice a venire in aiuto per occultare il cadavere di Basil Hallward. Non è certo casuale se questo tema ritorna così frequentemente negli scritti di Wilde: la vita stessa dell'autore è preda dei ricattatori, che gli estorcono denaro in cambio della promessa di mantenere segreta la sua omosessualità. No, l'individuo non può permettersi d'ignorare l'opinione pubblica.

È il suo fedele amico Robbie Ross a occuparsi d'informarlo della verità che lo riguarda. Dopo la liberazione scrive a Wilde: «Ricorda sempre che tu hai commesso l'imperdonabile e volgare errore di farti scoprire». L'errore non è di essere stato omosessuale, ma di aver agito in modo tale che il fatto fosse di pubblico dominio. Wilde sarà costretto ad ammetterlo in una delle risposte: «Una volta mi appoggiavo alla mia personalità: adesso so che in realtà la mia personalità si appoggiava alla finzione della *posizione*. Avendo perso la posizione, non trovo la mia personalità di alcun aiuto». A dire il vero, la distinzione evocata tra personalità e posizione, interno ed esterno, è insostenibile: l'una evolve impercettibilmente nell'altra. All'indomani della morte di Wilde, Ross ne riassumerà la situazione: «Due cose gli erano assolutamente necessarie: il contatto con i piaceri della vita, secondo la formula di Pater, e uno status sociale elevato». Malgrado le apparenze, dopo la prigionia è riuscito a ritrovare i piaceri della vita. «Lo status sociale, invece, in capo a cinque mesi comprese che non poteva ottenerlo». Come osserva Auden in un saggio che gli ha dedicato, «per Wilde l'approvazione della società era indispensabile alla sua autostima»⁵⁰. Ecco perché i tre anni che gli restano da vivere saranno una tragedia: non è più in grado di influenzare l'opinione pubblica e nemmeno di vivere facendone a meno.

Diversi anni prima della prigionia, Wilde aveva studiato il problema del crimine. Analizzando il caso d'uno scrittore assassino, in *Penna, matita, veleno*, voleva che il giudizio estetico non fosse affatto influenzato da

considerazioni legali o morali: «Fra crimine e cultura non c'è incompatibilità di sorta»; il fatto che l'autore sfiori il crimine, secondo lui, potrebbe infondere all'opera maggiore forza: «Si può immaginare una personalità intensa creata dal peccato». Ma se ciascuno è obbligato a sottomettersi alla legge comune e a tenere conto dell'opinione pubblica, si può ancora pretendere che l'artista ne sia dispensato? È ciò che vorrebbe Wilde, come dice a proposito di Benvenuto Cellini, un grande artista e un criminale agli occhi della legge: «Le leggi comuni e la comune autorità non erano fatte per uomini come lui». Tuttavia, abbiamo visto che, quando si trova in una situazione simile, Wilde non segue i propri precetti: non pensa che la legge comune non sia fatta per artisti come lui. Reagisce nello stesso modo all' Dreyfus. Nel 1894 il capitano Dreyfus viene condannato per spionaggio e deportato sull'isola del Diavolo, nella Guyana; a Parigi i suoi sostenitori conducono una campagna in suo favore e il paese è dilaniato tra nazionalisti e universalisti (*dreyfusards*). Nel 1898 il colonnello Esterhazy, probabilmente il vero colpevole, viene rilasciato. Su questa vicenda Wilde preferisce esprimere un giudizio estetico piuttosto che di natura legale o morale: «Esterhazy è assai più interessante di Dreyfus, che è innocente. È sempre uno sbaglio essere innocenti. Per essere un criminale occorrono immaginazione e coraggio», dice a un amico; frequenterà infatti Esterhazy, da cui rimane affascinato. Anche in questo atteggiamento è fedele allo spirito di Nietzsche: «Un mostro gaio vale più di un sentimentale noioso»⁵¹.

Nel 1891 Wilde scriveva: «L'uomo può essere completamente libero anche in un carcere. La sua anima può essere libera. La sua personalità può essere serena. Può essere in pace». L'esperienza gli dimostrerà il contrario. Bisogna dire, però, che Wilde ama darsi delle arie e giocare con il paradosso. La ricerca della bellezza può davvero essere in grado di orientare una vita intera? Uscito di prigionia, Wilde non è più di quest'idea. Si vede costretto ad ammettere che alcune difficoltà richiedono un trattamento del tutto diverso. «Allo stesso modo la finanza può risolvere i problemi finanziari. Il genio, l'arte, il romance, la passione e simili sono inutili quando il punto in questione riguarda le cifre. La soluzione di un problema algebrico non si trova nel senso della bellezza, per quanto sviluppato»⁵².

È una verità che Wilde conosceva già prima della prigionia, ma preferiva lasciarla da parte, salvo situazioni eccezionali, come nella conclusione del saggio *Il critico come artista*: «L'Estetica, in realtà, è rispetto all'etica nella sfera della civiltà cosciente, quello che nella sfera del mondo esterno è la selezione sessuale rispetto a quella naturale. L'Etica, come la selezione naturale, rende possibile l'esistenza. L'Estetica, come la selezione sessuale, rende la vita bella e meravigliosa, la riempie di forme nuove, la fa progredire, le conferisce varietà e cambiamento»⁵³. In questa formula ispirata al lessico darwiniano, l'estetica non è più al posto dell'etica, né al

di fuori di essa, ma in un quadro stabilito da quest'ultima. Comunque non è superflua, perché non rende più la vita conforme alle norme, ma «bella e meravigliosa». Qui Wilde non si limita a mettere sul medesimo piano ogni tipo di esperienza, affermando che tutte possono raggiungere la perfezione, ma ricorda che si collocano necessariamente all'interno di un quadro, quello della vita insieme.

Il ruolo dell'amore

In gioventù Wilde prova un'ammirazione particolare per due quadri, il *San Sebastiano* di Guido Reni (Palazzo Rosso a Genova) e *L'Amore e la morte* di George Frederic Watts (oggi al museo di Bristol). L'elemento che hanno in comune è la raffigurazione del corpo nudo, magro e teso di un giovinetto (quasi nudo, nel caso di san Sebastiano). C'è anche un altro elemento a unirli e Wilde stesso lo sottolinea nei commenti ai quadri: san Sebastiano, trafitto dalle frecce, soffre e muore per ciò che ama con passione, la propria fede, la bellezza eterna, il Cielo; il quadro di Watts raffigura di spalle la Morte, un personaggio gigantesco, che tenta invano di trattenere il ragazzo con le ali d'angelo. In entrambi i casi l'amore è inseparabile dalla morte. Questo rapporto stretto sarà illustrato anche negli scritti letterari di Wilde, secondo due figure complementari: l'amore causa la morte a chi ama o a chi è amato; e finisce nel suicidio o nell'omicidio.

Le fiabe, in particolare, analizzano la prima variante. *Il principe felice* raddoppia l'immagine: il Principe-statua si sacrifica per coloro che ama – i malati, gli affamati, gli emarginati – ai quali offre tutti i propri ornamenti, con il risultato che la statua è smontata e fusa. Dal canto suo, la rondine si sacrifica per il Principe restandogli vicino, adesso che è arrivato l'inverno: lo ama troppo per poterlo abbandonare. *L'usignolo e la rosa* introduce una piccola variante allo schema: l'usignolo si sacrifica per amore dello studente, perché quest'ultimo possa offrire una rosa rossa all'amata: lascia dunque stillare il proprio sangue nella rosa la cui spina gli ha trafitto il cuore. Lo studente, invece, non si sacrifica affatto per la propria amata: quando viene respinto, getta via la rosa e decide prosaicamente di dedicarsi alla vita professionale. L'usignolo in questo caso è il solo a credere che «l'amore è migliore della vita», a cantare che «l'amore viene reso perfetto dalla morte»⁵⁴. Nel *Gigante egoista* il gigante pentito muore scoprendo l'amore di un bambino, che rappresenta la figura di Cristo, a sua volta incarnazione dell'amore che porta al sacrificio. Hans, nell'*Amico devoto*, muore per eccesso di generosità e di affetto nei confronti di colui che considera un amico, il ricco e rude mugnaio. In un'altra fiaba il nano mostruoso muore con il cuore infranto, perché ha capito che il suo amore per l'infanta non sarà mai corrisposto (*Il compleanno dell'infanta*). La morte sembra il destino inevitabile di coloro che amano.

Altre opere, non meno numerose, completano il quadro con la figura opposta: colui che ama vuole uccidere l'oggetto del proprio amore. Nella prima opera teatrale, Wilde racconta la storia di Vera, una «nichilista» che ha promesso di uccidere lo zar, ma si è innamorata di lui. Dopo essersi baciati, lo zar dichiara: «Ora potrei morire» e si giustifica: «Forse il calice della vita è troppo pieno di piacere per essere sopportabile». Non sarà lui a morire, tuttavia: Vera si pianta il pugnale nel cuore; rinunciando a uccidere, deve morire. La *Duchessa di Padova*, un'altra opera del periodo giovanile, unisce inestricabilmente amore e morte: Guido vuole uccidere il duca, ma alla fine è la duchessa a ucciderlo a causa dell'amore che nutre per Guido e in seguito si uccide per salvarlo; alla vista di lei che muore lui stesso si toglierà la vita. «Noi amiamo e moriamo insieme». Lo stesso filone è abbondantemente sfruttato in *Salomé*. La giovane principessa ama Iokanaan (san Giovanni Battista). «Sei stato il solo uomo che io abbia mai amato». Ma Iokanaan non corrisponde il suo amore; allora, Salomé ordina che sia decapitato. Davanti alla testa mozzata, reitera il proprio amore, che si confonde con un desiderio di assorbimento: «Amo solo te... Ho sete della tua bellezza. Ho fame del tuo corpo». Ella bacia e al contempo inghiotte la bocca del profeta: «Ho baciato la tua bocca. C'era un acre sapore sulle tue labbra. Il sapore del sangue?... Ma forse era il sapore dell'amore»⁵⁵. Così facendo, determina la propria condanna e i soldati la uccidono. L'amore causa la morte sia a chi è amato sia a chi ama.

Lo stesso motivo sarà presente talvolta in forma meno melodrammatica. *Il delitto di Lord Arthur Savile* racconta, in modo derisorio e parodistico, la storia di un giovane che uccide per amore – solo che non uccide l'oggetto del proprio amore, ma il chiromante che gli ha predetto che avrebbe commesso un omicidio! In una fiaba allegorica, *Il pescatore e la sua anima*, il giovane pescatore ama una piccola sirena; avendola temporaneamente abbandonata per seguire la propria anima, ne determina la morte. Scopre il cadavere: come Salomé, si getta su di esso. «Fredde erano le labbra, pure egli le baciò. Salato era il miele dei suoi capelli, pure lo baciò con una gioia amara». Poi si lascia morire: «E ora che sei morta, certo morirò con te anch'io»⁵⁶. Il tema ritorna anche nella poesia di Wilde: in *Panthea* scrive che siamo «una cosa sola con gli esseri di cui siamo la preda, con quelli che uccidiamo». L'amore porta alla morte, o come carnefice o come vittima. È noto il celebre ritornello della *Ballata del carcere di Reading*: «Ogni uomo uccide ciò che ama», generalizzazione del caso particolare di un uomo che aveva ucciso la moglie per gelosia – e che, in ragione di tale misfatto, doveva morire.

Nel *Ritratto di Dorian Gray*, amare con passione provoca la morte di chi ama. Sibyl è innamorata di Dorian; respinta, si uccide. Lo stesso Basil ama Dorian, benché in maniera diversa, e per questo motivo anche lui va incontro alla propria rovina: i suoi rimproveri scatenano il gesto omicida. Le commedie di Wilde si prestano meno allo sfruttamento di questo tema,

perché il più delle volte l'amore è solo un motore dell'intrigo; eppure l'associazione amore-morte non è assente. Per lady Windermere la vita «è un sacramento. L'ideale della vita è l'Amore; la sua purificazione è il sacrificio» – ma l'amore deve sempre essere vissuto come un sacrificio? Per Mrs Arbuthnot, in *Una donna senza importanza*, «ogni amore è terribile, ogni amore è una tragedia»⁵⁷: se l'amore finisce, si è morti; se l'amore brucia, si è pronti a uccidere. L'intrigo delle due opere illustra tale teoria: Mrs Erlynne e Mrs Arbuthnot si sacrificano entrambe, l'una per amore della figlia, l'altra per amore del figlio.

Questa concezione dell'amore colpisce in primo luogo per la sua parzialità. Nelle opere Wilde non descrive mai una vera *relazione* tra due individui che non si annullino dopo essersi incontrati, ma che si amino nella loro alterità. Secondo lui l'amore deve fondere i due in una sola entità: l'annullamento dell'altro entra subito a far parte del programma. L'amore è antropofago. Poco importa, dopo tutto, quale dei due scomparirà; è importante che uno dei due si annulli. L'ideale di questa passione non è amare l'altro accettando il suo modo di essere, sforzandosi di contribuire al suo pieno sviluppo, ma possederlo o sacrificarsi per lui, farlo scomparire o annullarsi in lui. Solo una definizione come questa induce a pensare che «ogni uomo uccide l'essere che ama», o che «l'amore trova la perfezione nella morte» o che «ogni amore è una tragedia».

Che lo stesso Wilde abbia potuto intravedere l'esistenza di altre forme d'amore, senza però occuparsene, ci è suggerito dal personaggio di Robert Chiltern, in *Un marito ideale*, il quale ama la propria moglie e vorrebbe viverle accanto felice, ma non al punto da sacrificarsi per lei. «L'amore è la cosa più grande del mondo. Non c'è altro che l'amore e io l'amo». Secondo il personaggio, del resto, gli esseri umani vanno amati così come sono e non devono essere trasformati dall'amore in forme idealizzate: «Non è chi è perfetto, ma chi è imperfetto che ha bisogno d'amore»⁵⁸. Nella morte l'amore tocca l'assoluto; chi accetta l'imperfezione accetta la vita.

Al tempo stesso è difficile riconciliare questa concezione dell'amore con quanto ora sappiamo della filosofia di vita di Wilde. Se l'esistenza ideale è quella che accetta la propria diversità, aspira alla pienezza e rifiuta ogni sacrificio, com'è possibile che l'amore vi trovi posto – dato che viene definito attraverso l'annullamento dell'altro o la rinuncia di sé? Altrimenti si suppone che l'amore, di cui Wilde parlava poco nei programmi generali, sia solo una passione secondaria, in subordine al progetto sublime di «divenire sé stessi». Dall'esempio disastroso di Dorian Gray, tuttavia, sappiamo già che la scelta di allontanare una parte dell'esperienza vissuta conduce al fallimento. Se la vita nel segno dell'amore (che esige il sacrificio) e la vita nel segno del bello (che rifiuta il sacrificio) si contraddicono, quale delle due dovremmo scegliere? Non dimentichiamo che Basil Hallward all'inizio di *Dorian Gray* crede di aver compiuto la sintesi dell'amore e del bello dipingendo, appunto, il ritratto. Più tardi,

però, si accorge che i due concetti appaiono distinti nel suo modello, il quale crede di dover disprezzare l'amore in nome dell'arte; Basil, allora, lo mette in guardia: «L'amore è più meraviglioso dell'arte»⁵⁹. Ma se l'Amore è l'aspetto principale, perché non trova posto nelle teorie di Wilde? E soprattutto: «divenire sé stessi» può rappresentare lo scopo della vita, se al tempo stesso si vuole comunque amare ed essere amati? È necessaria una scelta: se il valore più alto è l'autenticità (il sé), si degrada l'amore (l'altro); e viceversa. Il culto della propria personalità è messo in discussione sia come ideale (si desidera l'altro, non sé) sia come realtà (anche il sé è creato dalle relazioni con gli altri).

È vero, Wilde attribuisce questa formula a un personaggio del romanzo. Ma Basil non è uno qualunque. In una lettera, Wilde descrive così i principali protagonisti di *Dorian Gray*: «Basil Hallward è quello che io credo di essere; lord Henry quello che il mondo crede che io sia; Dorian quello che io vorrei essere – in altre età, forse»⁶⁰. In altre parole, Dorian non assomiglia a lui, ma all'oggetto del suo desiderio; lord Henry è una maschera destinata al pubblico, che vede in Wilde l'autore dei paradossi cinici; in compenso, Basil, il solo vero artista dei tre, è colui nel quale Wilde si riconosce.

L'amore tra uomini

Wilde ha allacciato relazioni amorose con alcune donne, ma poco per volta scopre la propria omosessualità e sarà questa la natura dell'amore che vivrà nel corso degli ultimi dieci anni di vita. Dopo essere uscito di prigione, rinuncia definitivamente all'eterosessualità. «I patrioti incarcerati perché amavano la patria amano la patria, e i poeti incarcerati perché amavano i ragazzi, amano i ragazzi. Modificare la mia vita sarebbe equivalso ad ammettere che l'amore uraniano è ignobile. Per me è nobile – più nobile di altre forme».

Deciso a non riconoscere pubblicamente la propria omosessualità, Wilde non ne fa quasi alcun accenno negli scritti destinati alla stampa, tantomeno nei messaggi indirizzati ai non omosessuali. Una lettera a Robert Sherard fa l'elogio dell'amicizia in termini molto generali e astratti. Il suo ideale sarebbe «la capacità di essere commosso dalle stesse nobili cose nell'arte e nel canto». Se l'intesa viene raggiunta, allora possiamo «riunirci nella Casa della Bellezza e congiungere le mani». «Nel nostro desiderio di bellezza in tutte le cose noi siamo uno solo»⁶¹. Queste formule manierate sono in accordo con la filosofia globale di Wilde – vivere nel culto del bello –, ma non ci dicono molto sulle forme particolari dell'amore tra uomini.

Dorian Gray rimane altrettanto allusivo su questo tema, anche se, per gli iniziati, è chiaro che l'ambiente descritto dal romanzo è quello

dell'omosessualità maschile. In Sibyl, Dorian ammira l'attrice, non la donna; la sposa di lord Henry è inesistente. Infine, Basil dichiara a Dorian il proprio amore, anche se è di natura platonica e si confonde con l'adorazione del bello. «Per me tu eri divenuto l'incarnazione palese di quell'ideale invisibile il cui ricordo ossessiona noi artisti come un sogno squisito. Ti adorai, divenni geloso di chiunque ti parlasse. Volevo averti tutto per me. Ero felice solo quando ero insieme a te». Dorian si guarda bene dal contraccambiare questo amore possessivo, anche se è fiero di esserne stato l'ispiratore. Perché sia più accettabile alla società contemporanea sceglie di interpretarlo come un amore vissuto insieme per la bellezza e per l'intelligenza. L'amore di Basil «non aveva in sé nulla di men che nobile e intellettuale. Non era quella semplice ammirazione fisica per la bellezza che nasce dai sensi e muore quando i sensi sono esauriti. Era quell'amore che avevano conosciuto Michelangelo, Montaigne, Winckelmann e lo stesso Shakespeare»⁶², quattro personaggi considerati l'esempio dell'omosessualità nella sua forma più alta.

La stessa vita a Londra descritta nel libro evoca l'ambiente dell'omosessualità, che peraltro non viene nominata. Da un lato la dissimulazione, la doppia vita, la frequentazione dei bassifondi, l'esposizione al ricatto. Dall'altro, la sensibilità per gli oggetti belli, per il contesto nel quale si vive, per il piacere dei sensi al di là della sessualità, per il minerale a detrimento del biologico. Il fantasma stesso di un corpo che rimane eternamente giovane, senza subire le devastazioni del tempo, è agli antipodi delle associazioni legate al corpo materno: capace di dare la vita e al tempo stesso mortale. Nel romanzo, Wilde accorda più attenzione alla percezione del mondo che alle relazioni umane, come se gli individui, per il fatto stesso di appartenere al medesimo genere, occupassero posizioni parallele piuttosto che complementari e dunque non si vedessero. Si dovrebbe cogliere qui una specificità della coppia omosessuale? Auden lo suggerisce nel saggio su Wilde: «Ogni desiderio sessuale presuppone che l'amato sia in qualche maniera "altro" dall'amante: il problema eterno e probabilmente irrisolto dell'omosessuale è quello di trovare un equivalente alle differenze naturali, anatomiche e psichiche tra uomo e donna»⁶³.

Wilde si accosta maggiormente al tema dell'omosessualità nel *Ritratto di Mr W.H.*, un testo a metà tra novella e studio letterario, che cerca d'identificare il destinatario di numerosi sonetti di Shakespeare in un attore della sua compagnia, specializzato nei ruoli femminili. Ancora una volta, la relazione è idealizzata, non riguarda i sensi – volgari! –, ma la produzione del bello: Shakespeare ha bisogno di lui per creare le proprie opere. «L'amore che gli portava Shakespeare era l'amore che il musicista ha per il delicato strumento su cui gode suonare; l'amore dello scultore per qualche rara e squisita materia che gli suggerisce nuove forme di bellezza; una nuova maniera di espressione plastica». Appartiene a quel genere di amori che Platone descrive nei dialoghi, un amore che si confonde con il

culto della bellezza e della saggezza; che Michelangelo pratica nel proprio fervore religioso, quando «scorgeva traverso il velo della carne l'idea divina che ne era prigioniera»; che Marsilio Ficino, traduttore di Platone, loda definendo questa «amicizia appassionata» come «amore della bellezza e bellezza dell'amore»⁶⁴.

Sono gli stessi argomenti, in conclusione, che Wilde riprenderà durante il processo, quando è messo di fronte alle lettere appassionate che ha inviato a un uomo. Ora non nega l'esistenza di tale amore, ma ne propone la stessa interpretazione nobilitante, evocando nuovamente Platone, Michelangelo e Shakespeare. Questo amore «è bello, è delicato, è la forma d'affetto più nobile. Non ha nulla d'innaturale. È intellettuale e nasce spesso tra un uomo maturo e uno più giovane, quando il primo ha l'intelletto e l'altro ha davanti a sé tutta la gioia, la speranza e il fascino della vita»⁶⁵.

Né i giudici né l'opinione pubblica si lasceranno convincere da questo argomento, e giustamente. Il fatto è che Wilde – come molti omosessuali – vive in realtà due tipi di relazioni erotiche. Le une assomigliano più o meno a questo ideale: sono relazioni durature con giovani appassionati di letteratura, Robbie Ross, John Gray e, a partire da maggio del 1892, Bosie. Le altre, di cui non fa parola, riguardano giovani che si prostituiscono, appartenenti all'ambiente popolare, pagati per le loro prestazioni e che tentano di ricattarlo. Se la relazione con i primi può essere classificata alla voce «bellezza», quella con gli ultimi appartiene al solo desiderio sessuale, accresciuto dalla sensazione del pericolo («far gazzarra con delle pantere»); l'identità del partner è indifferente. Dopo essere uscito di prigione, Wilde non esiterà ad ammetterlo. «Un tempo ero del tutto incurante delle giovani esistenze; avevo l'abitudine di prendere un ragazzo sotto la mia protezione, amarlo «con passione», poi stancarmene e, il più delle volte, perdere ogni interesse per lui»⁶⁶. Qui, amore e desiderio sono del tutto dissociati – e da ciò deriva, poi, la totale assenza della necessità di fedeltà negli scambi sessuali.

È Bosie a introdurre Wilde nel mondo della prostituzione maschile. La relazione stessa che esiste tra loro affonda qui le proprie radici: Bosie ha incontrato Wilde una prima volta nel luglio del 1891, ma solo nella primavera dell'anno successivo gli rivolge un'insistente richiesta di aiuto. Perseguitato da un ricattatore di cui un tempo è stato cliente, chiede denaro a Wilde; quest'ultimo glielo procura e nello stesso tempo s'innamora di lui. Durante gli anni trascorsi insieme, 1892-1893, 1894-1895 e 1897, questi stessi personaggi, ora desiderati, ora minacciosi, ma sempre motivo di spese, continuano a essere presenti nella loro relazione. A partire dall'autunno del 1892 Wilde frequenta la casa di appuntamenti per omosessuali di Alfred Taylor (che sarà accusato con lui durante il processo) e affitta camere d'albergo per i suoi giovani amori. Le lettere lo testimoniano sporadicamente. Durante l'estate del 1894 va in

vacanza con Bosie, ma a loro si uniscono i numerosi amici di quest'ultimo: Ernesto, Percy, Alphonso, Stephen e altri, tutti con pressante bisogno di denaro. Nel gennaio del 1895 Wilde e Bosie sono in Algeria; intorno al 25 di quello stesso mese Wilde scrive a Ross: «Abbiamo fatto una gita sulle montagne di Kabylia: pieno di villaggi abitati da fauni. Molti pastori hanno suonato il flauto per noi. Di foresta in foresta eravamo accompagnati da piacevoli cose marroni. Qui i mendicanti hanno un tale aspetto che il problema della povertà è presto risolto»⁶⁷.

Dopo essere uscito di prigione, Wilde si vede chiudere le porte della buona società e ciò, come abbiamo detto, lo condanna ulteriormente alla sola frequentazione dei giovani che deve pagare. È questa la vita che conduce a Parigi («la passione con la maschera dell'amore, è la mia sola consolazione», scrive a Ross), ma anche nei diversi luoghi in cui si reca. Quando si trova a Napoule, a spese di Frank Harris, il quale si augura che Wilde riprenda a scrivere, la sua attenzione è ben presto richiamata dalle conquiste di giovani. In un primo tempo ha l'impressione di essere condannato alla vita virtuosa. «C'è una triste carenza di fauni nelle pinete di Napoule»; altrove, invece, scopre un ambiente maggiormente di proprio gradimento. Recandosi a Nizza, incontra un «ragazzo molto grazioso che conoscevo a Parigi, un elemento del nobile esercito del boulevard». Sul posto incontra «un giovane inglese assai carino», accompagnato da «un ragazzo italiano molto grazioso, magro, biondo». Nello stesso tempo è quasi fidanzato con un pescatore locale; e gode della compagnia di «due amici speciali, chiamati uno Raphael e l'altro Fortuné, tutti e due quasi perfetti, a parte il fatto che sanno leggere e scrivere». Nuova visita a Nizza con l'amico inglese: «Ho conosciuto una persona bella, a nome André, con occhi meravigliosi, e un piccolo italiano, Pietro». Poche settimane dopo: «A Nizza ho conosciuto tre ragazzi simili a bronzi antichi, perfettissimi di forma»⁶⁸.

I vagabondaggi solitari di Wilde evocati in queste lettere sono molto lontani dal progetto descritto nelle opere che sono anteriori al periodo della prigione. Ma lo stesso poteva dirsi della sua vita precedente, a sentire la descrizione che ne fa in *De Profundis*: «Stanco di star sulle cime, deliberatamente sprofondai negli abissi alla ricerca di nuove sensazioni. Quanto era stato per me il paradosso nella sfera del pensiero diventò la perversità nella sfera della passione. Il desiderio, alla fine, fu una malattia, o una pazzia, o tutt'e due. Non mi curai più della vita degli altri. Prendevo il piacere ovunque lo trovavo e passavo oltre»⁶⁹. Questi incontri non favoriscono in alcun modo la creazione artistica e non servono il culto del bello. Bisogna dunque rivolgersi alle relazioni omosessuali sublimare per valutare se non siano più vicine alla concezione sacrificale e omicida dell'amore, del resto sviluppata da Wilde. Il suo grande amore, nel corso degli ultimi anni della vita, è quello per Bosie; ricordiamone le tappe principali.

Una passione fatale

La relazione amorosa tra Wilde e lord Alfred Douglas, detto Bosie, occupa il periodo che va dal maggio del 1892 al dicembre del 1897; è stata raccontata infinite volte e analizzata a fondo, sotto diverse angolature. Il suo carattere drammatico mi invita a presentarla suddivisa in atti, come se fosse un'opera teatrale.

Atto I: la seduzione (maggio 1892-dicembre 1893)

I due si conoscono già, ma la relazione inizia, come ho ricordato, in concomitanza con un ricatto esercitato su Bosie da parte di uno dei suoi amanti. Wilde rimane senza fiato di fronte alla bellezza del giovane che, a sua volta, è lusingato dalle attenzioni di questo celebre personaggio per cui nutre ammirazione. Una lettera di Wilde a Ross descrive Bosie come un fiore – un narciso, un giacinto – disteso sul sofà. Le lettere indirizzate a Bosie parlano delle sue labbra come petali di rosa e di amore eterno; Bosie è l'incarnazione della bellezza che Wilde cerca da tempo: «Tu sei la cosa divina di cui ho bisogno, la cosa di grazia e di bellezza». Un ritratto non basterebbe, ci vorrebbe una statua d'avorio. Si ha come l'impressione che Wilde veda Bosie più di quanto lo ascolti: si parla solo del suo aspetto. Molto presto, tuttavia, appaiono anche delle ombre. Bosie non si separa dal proprio seguito di maschi che si prostituiscono, nel quale introduce Wilde; inoltre, ha un piacere sfrenato per gli alberghi e i ristoranti di lusso, e anche per lo champagne. Tutto ciò obbliga Wilde ad affrontare spese considerevoli ed è occasione di litigi tra i due. Più tardi Bosie dirà: «Ricordo benissimo la dolcezza del chiedere soldi a Oscar. Era una dolce umiliazione e un piacere squisito per entrambi»⁷⁰. Umiliazione e piacere che diventano motivo di frequenti scenate. Inoltre, Bosie è costantemente disoccupato e accetta a malincuore che Wilde si dedichi ai propri lavori letterari. Quest'ultimo gli propone di tradurre la propria *Salomé* dal francese in inglese, ma il lavoro non dura abbastanza a lungo. La madre di Bosie è preoccupata al vedere che il figlio si lascia andare e chiede aiuto a Wilde, il quale le suggerisce di mandarlo all'estero; così facendo spera anche di troncare questa relazione che comincia a pesargli. Nel dicembre del 1893 Bosie va in Egitto, dove resterà per tre mesi. Si chiude così il primo ciclo dell'esperienza.

Atto II: l'attacco (aprile 1894-maggio 1895)

Per alcuni mesi, Wilde respinge le richieste di Bosie, ma alla fine del marzo del 1894 accetta di incontrarlo e la relazione entra in un secondo

ciclo. L'amore ritrova l'intensità di un tempo. Bosie è «un ragazzo gaio, dorato, grazioso» che gli «manca tanto» ogni volta che si allontana, ora ne apprezza sia l'intelligenza sia la bellezza. «Penso a te tutto il giorno, e mi manca la tua grazia, la tua bellezza fanciullesca, il luminoso fioretto del tuo spirito, la fantasia delicata del tuo genio». Wilde dice di augurarsi una cosa sola: «che la tua bella vita vada sempre per mano con la mia». Bosie non è soltanto un'incarnazione della bellezza, rende bello ogni momento a cui prende parte. Grazie a lui, secondo Wilde, amore e bellezza si ritrovano. I due si vedono senza requie, organizzano brevi puntate, per esempio ad Algeri, dove gustano le gioie dell'hashish («pace e amore»). I momenti di esaltazione, tuttavia, si alternano ai disaccordi, riportati dettagliatamente in *De Profundis*, come quello verificatosi in seguito a un periodo di malattia di Wilde, durante il quale Bosie rifiuta di prendersi cura di lui e, in risposta alle recriminazioni dell'amico, gli scrive: «Quando non ti trovi sul tuo piedistallo non sei interessante. La prossima volta che t'ammalerai me n'andrò via immediatamente»⁷¹.

Comunque si profila un pericolo all'orizzonte. Wilde e Bosie sono sempre meno discreti nella loro condotta; l'omosessualità, anche se è largamente praticata, resta un crimine. Per essere tollerata, deve passare inosservata, ma i due non si comportano più in questo modo. La minaccia prende forma nel padre di Bosie, il marchese di Queensberry, che offende pubblicamente Wilde e fa tutto ciò che è in proprio potere per provocare lo scontro. Come reazione a una delle ultime accuse di Queensberry (di «posare da sodomita», in realtà aveva scritto «sondomita»), Wilde lo cita in giudizio per diffamazione. Non appena depositata la citazione, presagisce la catastrofe: «La mia intera vita sembra rovinata da quest'uomo. La torre d'avorio è assalita dall'oggetto immondo». Malgrado questo presentimento, Wilde e Bosie trascorrono una settimana a Montecarlo, dove giocano al casinò. Al ritorno, gli avvenimenti precipitano: Queensberry ha raccolto numerose testimonianze che confermano la natura delle frequentazioni di Wilde e ottiene così l'assoluzione; contemporaneamente Wilde è accusato. Non cerca di fuggire, sarà arrestato e giudicato. Invece di difendersi con ogni mezzo, egli continua a comportarsi come un autore di teatro: non vuole attirarsi gli applausi del pubblico, ma la benevolenza del giudice. «La Verità è interamente e assolutamente una questione di stile», aveva scritto in un testo che tesseva l'elogio della menzogna, origine dell'arte⁷². Il fatto è che per la giustizia la menzogna non è certo una delle belle arti, ma è considerata un crimine. Nel mese di maggio Wilde è condannato.

Al momento di essere incarcerato l'amore di Wilde per Bosie raggiunge la massima intensità: sentendosi abbandonato e disprezzato da tutti, si aggrappa a colui che gli è più caro. Bosie gli rende visita quotidianamente. «Bosie è talmente meraviglioso. Non penso ad altro». «Solo le visite quotidiane di Alfred Douglas mi fanno rivivere». «Non penso ad altro». Leggendo le poche lettere d'amore conservate, si prova un certo disagio

entrando nell'intimità di una passione così intensa. Wilde descrive l'amore eterno e immortale, il sogno di vivere con Bosie in una casetta su un'isola greca. «Il tuo amore è la luce di tutte le mie ore. [...] Il nostro amore è sempre stato bello e nobile. [...] Oh! Possa io vivere per toccare i tuoi capelli e le tue mani». «Mai, nella vita, nessuno mi fu più caro di te, mai amore più grande, più sacro, più splendido». «Tu sei per me la perfezione, dai tuoi capelli di seta ai piedi delicati. [...] Tu sei stato l'amore supremo, l'amore perfetto della mia vita; non può esservene altro»⁷³.

Atto III: la rottura (giugno 1895-maggio 1897)

Alla vigilia dell'incarcerazione, Wilde dichiara di rammaricarsi delle proprie velleità di separarsi da Bosie: se fosse accaduto, la separazione avrebbe distrutto la sua arte (l'amore serve sempre a produrre il bello); egli si attende che il periodo di detenzione veda l'esplosione dei suoi sentimenti. Ma non è così che andranno le cose. Tanto per cominciare, la vita in prigione è molto più difficile di quanto Wilde potesse immaginare; inoltre Bosie, che è andato all'estero, non gli rende più visita. Nell'agosto del 1895, Wilde viene a sapere che il suo amante si appresta a pubblicare in Francia, in difesa dell'amore omosessuale e del loro rapporto, un articolo in cui sono raccolte le ultime lettere d'amore che ha ricevuto. Questa mancanza di sensibilità per la sua situazione e per le inevitabili conseguenze di una simile pubblicazione indigna il prigioniero, che comincia a rileggere il passato in tutt'altra maniera. Chiederà invano a Bosie di rispedirgli le lettere; otterrà almeno che non siano pubblicate e che i poemi di Bosie non gli siano più dedicati. Wilde se ne rende conto sempre meglio: l'ostilità di Bosie verso il padre è responsabile della detenzione a cui è costretto, la vita dissipata di Bosie aveva causato la sregolatezza della condotta di Wilde in passato. «Mi ha rovinato la vita...e questo gli dovrebbe bastare», scrive ora a Ross. E, rivolto a sé stesso, aggiunge: «Mi maledico notte e giorno per la mia follia nel consentirgli di dominare la mia vita. [...] Mi vergogno infinitamente della mia amicizia con lui. Perché si possono giudicare gli uomini dalle loro amicizie»⁷⁴.

È in tali circostanze che all'inizio del 1897 Wilde riceve finalmente l'autorizzazione, in precedenza negata, di scrivere e decide di indirizzare una lunga missiva a Bosie, come ricapitolazione della propria vita e del proprio pensiero; sarà il *De Profundis*, pubblicato a blocchi dopo la morte di Wilde a partire dal 1905 e per la prima volta interamente nel 1962. Questa lettera, in primo luogo, è un atto d'accusa rivolto al destinatario, che Wilde rimprovera della sua predilezione per la «feccia» e l'«abominio» (ossia gli uomini che si prostituiscono), delle sue spese fuori controllo, dei suoi accessi di rabbia, all'origine di forti tensioni tra i due, del suo egoismo rivoltante (come in occasione della malattia di Wilde – le parole di Bosie riportate in precedenza esprimono in maniera esemplare la mancanza

d'amore). Tutti questi racconti circostanziati finiscono per convincere il lettore: Bosie appare come un personaggio che non merita di essere amato.

La posizione di Wilde in questa relazione, peraltro, non è così netta. Inizia la lettera dichiarando che in primo luogo rivolgerà delle critiche a sé stesso; ma la sola cosa che si rimprovera davvero è di aver permesso a Bosie di influenzarlo a tal punto. Rivolgendosi poi all'amante, lo accusa prima di tutto di non aver apprezzato il suo genio come si deve e di non aver favorito il suo lavoro creativo. «Rimprovero me stesso per aver lasciato che un'amicizia non intellettuale, un'amicizia il cui scopo principale non era la creazione né la contemplazione di cose belle, dominasse interamente la mia esistenza. [...] Durante l'intero periodo in cui fummo insieme, non sono stato capace di scrivere un solo rigo». Rimpiange amaramente di essersi allontanato da altri scrittori e artisti per limitarsi a frequentare Bosie e i suoi amici. «Sinché tu fosti al mio fianco, costituisti l'assoluta rovina della mia arte». Da queste parole risulta evidente che, quando scrive, Wilde, simile in questo a Basil Hallward, ama la vita d'artista più di quella «artistica», estetizzante e un po' futile di Bosie (e di Dorian Gray). Ma l'opposizione è ora formulata come quella tra «quel bel mondo irrealistico dell'Arte in cui un giorno ero io» e il «mondo imperfetto delle passioni rozze e incomplete, dell'appetito che non fa distinzioni, del desiderio che non ha limiti, della bramosia che non ha forma»⁷⁵.

Una simile accusa dimostra in primo luogo che Bosie non era né una pura incarnazione della bellezza né un aiuto efficace in vista di produrre opere belle. Inutile insistere sugli effetti della «cristallizzazione», per parlare come Stendhal, che ci fanno automaticamente idealizzare l'oggetto dell'amore; inoltre, appare evidente che l'armonia tra amore e bellezza, o tra bellezza nella vita e bellezza nell'arte, è meno facile da raggiungere di quanto Wilde non lasciasse supporre in passato. Sembrano piuttosto ostacolarsi a vicenda! In più, si rimane colpiti dalla straordinaria passività attribuita a Wilde, vittima docile, burattino tra le mani di Bosie, il solo che appare dotato di volontà. «Ciecamente barcollai come il bue avviato al mattatoio. [...] In quel grave momento la forza di volontà mi mancò assolutamente»⁷⁶.

In nessuna circostanza Wilde fornisce una spiegazione di questi strani comportamenti. Come mai si lascia umiliare in tale maniera durante continue scenate, perché si ritiene obbligato a pagare tutte le spese stravaganti di Bosie oltre quelle della banda dei ricattatori che gravitano intorno a lui, perché sacrifica il proprio lavoro d'artista, perché si comporta «come il bue avviato al mattatoio»? Una sola risposta giustifica queste stranezze: ama Bosie alla follia e l'amore vince sulla prudenza e sulla ragione, sull'arte e sulla bellezza. Solo l'amore, e più specificamente l'amore sacrificale, che sembra essere il suo destino, può spiegare ciò che costituisce il vero enigma dell'esistenza di Wilde, il precipitare verso la propria rovina, la distruzione accanita del proprio benessere. Perché,

altrimenti, un conoscitore così fine dei meccanismi della società vittoriana si sarebbe lasciato prendere e demolire da essi? A un certo punto, nella lettera, Wilde si avvicina a questa spiegazione, ma solo per eluderla meglio: «Puoi dare una risposta, lo so, a tutto quello che ho detto sino a ora, puoi dirmi che mi amavi». Tuttavia, l'amore di Bosie è assai meno evidente di quello di Wilde. E la forza superiore dell'amore, malgrado l'involontaria dimostrazione che Wilde ne fornisce, non gli impedisce comunque di scrivere: «Mezz'ora con l'Arte ebbe sempre maggior importanza per me d'un intero ciclo in tua compagnia. A paragone dell'Arte, nulla, per essere sinceri, in qualsiasi momento della mia esistenza, ebbe per me la minima importanza». Anche dopo quanto è successo, Wilde preferisce sostenere che la propria arte era la grande passione della sua vita: «l'amore in confronto al quale tutti gli altri amori erano come melma di palude al confronto del rosso vino»⁷⁷.

In questa lettera Wilde non vuole ammettere che è pronto ad accettare qualunque cosa, purché Bosie lo ami. Ancor meno è disposto a riconoscere che questo amore non è del tutto morto, ma solamente ferito – in particolare dall'assenza di ogni segno d'affetto da quando Wilde è in prigione (Bosie lo preferisce ricco, famoso e in buona salute!). Gli altri amici gli rendono visita, gli scrivono, gli procurano denaro; da Bosie, nulla. Nelle ultime pagine, la rivendicazione sotterranea sale in superficie: «Voglio sapere da te perché tu non abbia mai tentato di scrivermi dall'agosto di due anni or sono [...] quando sapevi, e ammettevi con altri di sapere, che m'avevi fatto soffrire e che io ne ero consapevole»⁷⁸. Questa lunga lettera appare improvvisamente come una risposta vendicativa nell'immensa scenata rappresentata dalla vita insieme di Wilde e Bosie. Apparentemente dice: «Sei vile», in realtà sottintende: «Amami».

Sta di fatto che, nel momento in cui scrive *De Profundis*, Wilde crede di aver chiuso ogni rapporto con Bosie: termina così il secondo ciclo dei loro amori.

Atto IV: il finale (giugno–dicembre 1897)

Appena uscito di prigione, Wilde si rifugia in Francia. Nei primissimi giorni parla ancora delle «lettere disgustose» o «ignobili» di Bosie e sostiene che si augura di non rivederlo mai più. Non appena, tuttavia, riceve una sua lettera in cui egli lo rassicura che il suo amore è immutato, gli risponde – in un primo tempo, è vero, mantenendo le distanze. Pochi giorni dopo, però, parla già di una «gioia nuova», quella di potergli scrivere quotidianamente; il vocabolario poco alla volta diventa più tenero, anche se Wilde, rivolgendosi a terzi, riconosce i difetti di Bosie. Se non si rivedono, non è per mancanza di voglia, ma perché i genitori di Bosie e la moglie di Wilde si oppongono fermamente a un riavvicinamento e minacciano di tagliar loro i viveri. Wilde, comunque, non ha molti altri

legami affettivi: non c'è uno che lo accolga, mentre Bosie lo supplica di raggiungerlo. Si danno appuntamento per il 28 agosto: l'incontro è un incanto, decidono di ricominciare a vivere insieme e di trasferirsi a Napoli. Wilde dice a Bosie di augurarsi che creazione artistica e amore siano nuovamente presenti, che il passato non si ripeta più. Con Ross, invece, appare più lucido: «Non posso vivere senza l'atmosfera dell'amore: io debbo amare ed essere amato, qualunque sia il prezzo che devo pagare». In accordo ora con le teorie dell'amore-sacrificio, aggiunge: «Certo, sarò spesso infelice, ma lo amo ancora: il semplice fatto che mi ha rovinato la mia vita me lo fa amare». A un altro amico spiega: «Mi ha rovinato la vita, e per questa stessa ragione sembro costretto ad amarlo di più. [...] La mia vita è sempre stata *romantica* e Bosie è il mio romance. Il mio romance è una tragedia, naturalmente, ma non per questo meno romantica»⁷⁹.

La convivenza a Napoli, come abbiamo visto, risulta meno serena di quanto avesse sperato Wilde. Soprattutto perché Bosie, come d'abitudine, si fa mantenere dall'amico senza contribuire in alcun modo alle spese comuni; il fatto è che i mezzi di cui dispone ora Wilde sono scarsi. Bosie resta fedele a sé stesso: seduttore e distruttore, un «magnifico campione di dissolutezza». Quando gli amanti si vedono minacciati dai rispettivi familiari di perdere le loro ultime risorse se continuano a vivere insieme, Bosie parte, lasciando Wilde a Napoli. Alcuni mesi più tardi, quest'ultimo in una lettera a Ross riepiloga il terzo e ultimo ciclo dei loro amori: finché erano separati, Bosie gli prometteva mari e monti; una volta insieme, si è semplicemente lasciato mantenere da Wilde. «Quando si è trattato, naturalmente, di dover ripagare la sua *parte*, è diventato terribile, scortese, meschino, e indigente, tranne là dove entravano in gioco i suoi piaceri, e quando la mia rendita fu interrotta, se ne andò». E Wilde conclude: «È l'esperienza più amara di una vita amara»⁸⁰.

Si chiude così la storia del grande amore di Wilde. Bisogna riconoscerlo, è conforme alle descrizioni generali che si potevano trovare nelle sue opere: l'amore è tragico, implica omicidio e sacrificio. Non tutti uccidono l'essere che amano, certamente: alcuni uccidono perché amano, altri amano quelli che li uccidono. L'amore si compie solo con la catastrofe, sembra dire Wilde: «Ogni grande amore ha la sua tragedia e ora tocca a noi», scrive a Bosie quando viene incarcerato⁸¹. I due ruoli sono ben distinti e poco importa come saranno chiamati, il masochista e il sadico, o come fa Auden, il «sovra-amato» e il «sotto-amato». In questo contesto si può ricordare il rispettivo quadro familiare: Wilde venerato dalla madre, Bosie respinto dal padre. Si può anche osservare che la natura omosessuale di questo amore non ne determina la forma, mentre sembrava farlo per quanto riguardava le avventure puramente sessuali di Wilde: Bosie per lui rappresenta un «uomo fatale», come per altri uomini può esserlo una donna (o un uomo per una donna), ossia un essere di cui è

noto che arreca sofferenza e distruzione e tuttavia non si può smettere di amare. Osserviamo infine che, per i lettori e gli ammiratori di Wilde, Bosie appare come un personaggio malefico. In questo contesto i giudizi morali sono alquanto fuori luogo: la volontà dell'individuo non è mai del tutto alienata, è Wilde che sceglie di restare con Bosie – perché ha bisogno di lui. Indipendentemente dalle sofferenze vissute, le soddisfazioni dovevano apparirgli ancora più grandi. Dopo tutto, come nota anche Auden, Bosie è stato la musa di Wilde e proprio mentre vive la relazione con lui, per quanto dolorosa sia, scrive le opere della maturità, da *Una donna senza importanza* fino alla *Ballata del carcere di Reading*. Sotto questo punto di vista, la lettera *De Profundis* non diceva tutta la verità.

Ciò non significa, tuttavia, che il rapporto con Bosie sia sempre stato favorevole alla creazione di Wilde. Le sue lettere, esclusi i momenti di esaltazione amorosa, dicono il contrario e rivelano la difficoltà che incontra l'artista nel riconciliare amore e ricerca di bellezza. In realtà, l'esperienza amorosa che vive contraddice le sue teorie generali per due ordini di motivi. In primo luogo, l'amore che Wilde conosce non consiste in un'accettazione serena della totalità della vita, ma in violenza e rinuncia; si lega all'essere che è per lui motivo di sofferenza. Inoltre, non trovando facile armonia tra amore, da un lato, e lavoro creativo e ricerca di bellezza, dall'altro, Wilde finirà per rassegnarsi alle rimostanze e ai capricci di Bosie piuttosto che scrivere belle opere d'arte. Ci si può perfino chiedere se la sua concezione dell'arte non abbia raggiunto quella dell'amore come sacrificio di sé, secondo quanto dice all'inizio della carriera di scrittore: «Essere padrone dei propri sentimenti è eccezionale, esserne in balia lo è ancora di più. Talvolta penso che la vita dell'artista sia un lungo e splendido suicidio – e non rimpiango che sia tale»⁸². Dopo aver incontrato Bosie, l'esistenza di Wilde non vive più nel segno del bello, ma dell'amore tragico e autodistruttivo.

La vita, un romanzo

Che Wilde abbia voluto davvero cercare la bellezza per sottometterle la vita è indubbio. Se intendiamo la parola bellezza in tutto il suo significato, il tentativo è assai seducente. Messo a confronto con il risultato catastrofico nel quale si conclude il destino di Wilde, non possiamo tuttavia evitare di chiederci se il suo progetto di vita non sia forse stato in parte responsabile del risultato finale. Infatti l'esistenza di Wilde non è soltanto, come quella di chiunque, al di sotto delle sue ambizioni e delle aspettative iniziali; con il suo tragico epilogo sembra metterne in discussione perfino il disegno iniziale. Ciò che adesso possiamo constatare è che il punto debole non risiede nel progetto iniziale, ma nella maniera in cui è stato realizzato. Pur esigendo, in linea di principio, l'accettazione del

mondo in tutta la sua diversità e dell'essere umano nella sua pienezza, Wilde muove da un'immagine straordinariamente impoverita dell'umanità. Immagina che il soggetto umano sia dotato da sempre di una propria identità che sarebbe chiamato a sviluppare; «essere sé stesso» gli pare un obiettivo di vita necessario e sufficiente. Tuttavia, come avrà modo di capire a proprie spese nel corso degli ultimi anni, l'autosufficienza del soggetto è un'illusione. Un'immagine come questa trascura una dimensione essenziale di ogni esistenza, e in particolare della sua: il bisogno che ciascuno ha degli altri e che non si può eludere dedicandosi solamente alla ricerca della bellezza, intesa in senso stretto questa volta, che si confonde con i piaceri dei sensi.

Tale bisogno si manifesta in primo luogo nella necessità di riconoscimento pubblico, particolarmente forte nel caso di Wilde. Solo dopo la liberazione scopre, con grande stupore, l'incapacità di scrivere senza l'attenzione benevola del pubblico: può essere o «poeta» o «maledetto», ma non entrambi al contempo! E poi un bisogno ancora più incontenibile, quello di amare ed essere amato, che vince ogni preoccupazione di bellezza e di armonia. È l'amore per Bosie che trascina Wilde a esibire sempre più pericolosamente la relazione omosessuale sotto gli occhi dell'ipocrita società vittoriana, è ciò che lo spinge a citare in giudizio il marchese di Queensberry, causando così la propria esclusione da quella società che gli è necessaria per scrivere. Tutto avviene come se le due vie identificate da Wilde, «o essere un'opera d'arte, o indossare un'opera d'arte», che sognava di vedere riunite, si rivelassero incompatibili. Senza averlo deciso consapevolmente, egli opta per la via della vita a discapito di quella della creazione. La sua vita non risponde certo a principi estetici. La carriera d'artista sarà immolata all'altare dell'amore, non a quello della bellezza. Non esiste amore così distruttivo come quello vissuto da Wilde: ma, questa volta, non si tratta di una questione di volontà: la maniera che ciascuno ha di amare s'impone per una serie di circostanze sulle quali il soggetto non ha alcun controllo. La volontà gioca un ruolo assai limitato: permette di accettare o rifiutare, ma non d'inventare.

Per Wilde sappiamo che l'arte interpreta il mondo e dà forma all'informe, in modo tale che una volta educati all'arte sveliamo aspetti ignorati degli oggetti e degli individui che sono intorno a noi. Turner non ha inventato la nebbia di Londra, ma è stato il primo ad averla vista come tale e in qualche modo a raffigurarla nei quadri – da quel momento, tutti possono vederla. Lo stesso accade per la letteratura: più che imitarli, Balzac «crea» i propri personaggi; in questo modo, però, li introduce nella vita e da allora continuiamo a sentirli accanto a noi. Wilde lo esprime sotto forma di epigramma: «La Vita imita l'Arte assai più di quanto l'Arte imiti la vita». La vita in sé è «tremendamente difettosa nella forma», «priva di quella bella corrispondenza di forma e spirito che è la sola cosa capace di

soddisfare il temperamento artistico e critico». Da questa assenza di forma deriva il ruolo dell'arte: «La funzione della letteratura è di creare, dal materiale grezzo dell'esistenza reale, un mondo nuovo che sarà più meraviglioso, più duraturo e più vero del mondo che gli occhi comuni contemplan»⁸³. La biografia di Wilde, a sua volta, illustra questa legge. Che le sue opere, dalle fiabe alle commedie passando per *Dorian Gray*, contengano numerosi passi che oggi ci sembrano profetici non è poi così sorprendente: dopo tutto, Bosie e gli altri giovani che gravitano intorno a lui leggono queste opere e tentano di imitarle. Bosie aspira a essere il Dorian di questo Oscar-Basil che si dissimula dietro la maschera di lord Henry.

Il confronto tra vita e arte acquista anche un altro significato nella biografia di Wilde: la sua esistenza, come osserva lui stesso, diventa sempre più romanzata e quel romanzo ha finito per raggiungere un cerchio di lettori almeno ampio quanto quello dei suoi scritti. Come progettava, è riuscito a fare della propria vita un'opera d'arte, ma non quella che s'immaginava: la tragedia si è sostituita all'idillio. L'esistenza che Wilde ha vissuto prima del processo è di scarso interesse: piaceri e distrazioni si alternano ai momenti di scrittura. Ciò che avviene negli anni seguenti, invece, ci colpisce: Wilde non riesce a scrivere un nuovo romanzo, perché ormai ne è diventato protagonista. Le sue lettere sono i frammenti di quest'opera che permettono di ricostruire l'insieme, le repliche di un immenso dialogo romanzato. Il suo enigma è più affascinante ancora dei segreti messi in scena nelle sue opere e non è sbagliato preferire il ritratto di Oscar Wilde, come appare dagli scritti privati, al *Ritratto di Dorian Gray*. Ma essere il protagonista di un fatto di cronaca, o perfino di un romanzo, non è necessariamente un destino invidiabile.

Wilde ha identificato bene il ruolo che il destino gli ha affidato. Il suo contemporaneo e fratello in spirito Friedrich Nietzsche, prima di sprofondare nella sofferenza e nella follia, si considerava un Dioniso. Wilde, invece, amava pensarsi un Apollo, all'inseguimento di un tenero Giacinto. Comunque, una volta in prigione, si riconosce in un altro personaggio della mitologia: rivale sventurato di Apollo, il fauno Marsia, credendo di aver toccato l'assoluto nell'arte della musica, ha sfidato il dio in una gara di flauto. Come punizione, è stato scorticato vivo; sconfitto, Marsia non canta più. Nemmeno Wilde, eppure di entrambi rimane il racconto. Non diversamente dalla maniera di amare, non si sceglie liberamente il proprio destino, anche se è possibile mutarlo. «Mi dispiace», scrive Wilde a un amico poco prima di morire, «andarmene con un grido di dolore – un canto di Marsia, non un canto di Apollo; ma la vita che ho amato tanto – troppo – mi ha lacerato come una tigre»⁸⁴.

RILKE

Durante l'estate del 1900, pochi mesi prima di morire, Oscar Wilde andò a vedere un'opera d'arte di cui si parlava allora con ammirazione, *La Porta dell'inferno* di Rodin. Dopo averla contemplata si sarebbe rivolto all'artista non per chiedergli della sua opera d'arte, ma della sua scelta di vita, come se l'eccellenza della scultura lo invitasse a porsi ulteriori domande sul proprio percorso: lui che intendeva condurre la vita nel segno del bello, in che cosa avrebbe sbagliato? Lo scrittore avrebbe chiesto allo scultore: «Com'è stata la Sua vita?». E lo scultore avrebbe risposto:

«– Buona.

- Ha avuto nemici?
- Non sono riusciti a impedirmi di lavorare.
- E la fama?
- Mi ha obbligato a lavorare.
- E gli amici?
- Hanno preteso che lavorassi.
- E le donne?
- Ho imparato ad ammirarle lavorando».

Wilde aveva tentato di rendere la propria vita bella come un'opera d'arte. Rodin avrebbe replicato: la vita dell'artista è bella quando è interamente votata alla creazione di opere belle. In ogni caso, è così che nel 1907 Rilke riferì l'incontro tra i due artisti⁸⁵.

Oggi siamo soliti affermare che Rainer Maria Rilke è il più grande poeta tedesco del XX secolo; alcuni ometterebbero la restrizione posta dall'aggettivo «tedesco». Come Wilde, egli pensa che la ricerca dell'assoluto merita di assurgere a ideale della vita umana; a differenza del predecessore, tuttavia, non crede che sia la vita stessa a dover diventare bella. Egli sceglie una via completamente diversa, interamente dedicata alla creazione di opere d'arte. Avendo incontrato Rodin ancora in giovane età (nel 1902 Rilke ha ventisette anni), decide di accogliere il suo precetto e organizzare la propria vita di conseguenza.

A Rilke saranno sufficienti alcuni mesi di esperienza per ottenere la conferma che questo progetto – al quale peraltro non rinuncerà mai – manca a sua volta di equilibrio: perseguirlo non gli dà alcuna soddisfazione, nemmeno un po' di pace. Si direbbe piuttosto che lo

conduca progressivamente in uno stato di depressione da cui Rilke riesce a tirarsi fuori solo in occasione di brevi momenti di esaltazione amorosa o rari periodi di intensa scrittura. Questa sua condizione perdurerà fino alla morte, nel 1926. In questi venticinque anni egli sperimenta, in particolare, una grande fatica, un appesantimento, un torpore che paralizza la volontà, una «perenne distrazione interna», uno sfinimento che lo conduce all'incapacità ed è accompagnato da angosce soffocanti, simili a quelle vissute in tenera età. A causa di questa debolezza che non lo abbandona mai, Rilke trascorrerà diversi periodi, molto prima di quando sarà conclamata la sua malattia fatale, in sanatori e case di riposo.

Questo stato psichico si traduce immediatamente in sofferenze fisiche. Rilke accusa dolori alla testa, al collo, alla lingua, contrazioni che circolano attraverso il sangue, congestioni della fronte e degli occhi. Il corpo malato si vendica sulla mente e Rilke immagina di «percepire ogni rumore del corpo e ne sono ingannato e distratto», o, peggio, dominato: «Il corpo si impone come un elemento alieno alla mia coscienza, sopraffà tutto ciò che in essa vorrebbe sussistere, lo colora totalmente di uno dei suoi travagli e retrocede soltanto per rifluirvi alla minima occasione con una nuova nota di dolore». Quando un'angoscia lo lascia, ne subentra subito un'altra! «Ora i giorni trascorrono come se non facessi che scambiare un male con un altro, in ogni modo non ho da godere del mio universo». Ha come l'impressione che il proprio male rinasca incessantemente, invada ogni spazio dove egli sperava di rifugiarsi. La continuità tra corpo e mente s'incarna in particolare, per Rilke, nell'immagine del sangue, il cui flusso è una rappresentazione dell'inconscio – oltre che la materia liquida nella quale vede l'origine delle proprie sofferenze. Egli crede fermamente che la propria circolazione sanguigna sia disturbata da anomalie e ha l'impressione che «il mondo, in ogni istante, crolli tutto intero nel suo sangue»⁸⁶. Così, quando sarà colpito da una malattia fatale del sangue – la leucemia –, non vedrà alcuna soluzione di continuità tra mente e corpo: le cisti nella bocca, provocate dalla malattia, gli ricordano le sofferenze con cui convive ormai da venti o più anni. Del resto, le descrizioni intuitive che fa dei propri sintomi sono sorprendenti per giustezza clinica.

Un anno prima di morire, Rilke scrive una lettera straziante alla sua grande amica e confidente, Lou Andreas-Salomé. La lettera suscita in lui un dolore tale che non osa inviarla, ma la tiene con sé per più di un mese. Essa lo mostra in preda a un vero sogno, per non dire al delirio: parla di una «diabolica possessione», che raggiunge «il parossismo» proprio quando credeva «di aver superato la tentazione», al punto che si sente come rinchiuso in un «dipinto di Bruegel», tra le mani di «demoni meschini». I dolori che prova (sintomi, in realtà, della leucemia) sono insopportabili e lancia una disperata richiesta di aiuto: «Non so come potrò continuare a vivere così»⁸⁷.

La via che ha scelto non gli ha portato serenità, la produzione delle sue opere non è stata sufficiente a convincerlo di aver operato la scelta giusta. I tormenti continuano indipendentemente dai successi conseguiti in campo artistico, soffre comunque, sia dopo *Su Rodin* o *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, sia dopo i poemi degli inizi del secolo o l'esplosione finale dei sonetti e delle elegie. Nel 1926, quando ormai la sua opera è compiuta, ad André Gide confesserà: «Da tempo sono bloccato nel vicolo cieco di un inestricabile malessere». Le lettere a Nanny Wunderly, sua confidente dell'ultimo anno di vita, sono una lamentela quasi ininterrotta – e l'argomento non è solo il progredire della malattia. «I momenti peggiori prendono il sopravvento». «Non potevo scrivervi in questi ultimi tempi, ero troppo oppresso e angosciato nella mia solitudine». «Quale misteriosa sventura in cui mi trascino, girando in tondo come in un cerchio mortale!» E poi il grido di miseria rivolto alla migliore amica di allora: «Non potete immaginare, mia cara, quale vita conduca; in quale cerchio senza uscita io giri ormai da anni»⁸⁸. Fino alla morte, Rilke è attanagliato dall'angoscia.

Egli aveva concepito un progetto di vita al quale è rimasto fedele: sacrificare l'intera esistenza alla creazione artistica. Di fronte alla sua miseria, non possiamo evitare di domandarci: è una semplice coincidenza, o questo progetto ne è in qualche modo responsabile? La sofferenza vissuta è il prezzo da pagare per la riuscita di un'opera?

Al servizio dell'arte

Quando a fine agosto 1902 giunge a Parigi, Rilke ha già scritto numerosi testi letterari, ha vissuto un'intensa relazione amorosa con Lou Andreas-Salomé, ha sposato la giovane scultrice Clara Westhoff. Ma non è ancora convinto di aver trovato la propria strada, semplicemente è pronto a cercarla con accanimento. «Ero maturo per la mia scelta interiore», scriverà molto più tardi. Sa soltanto che vorrebbe imparare a mettersi «in rapporto con tutto ciò che è al di là di noi»⁸⁹; ma non ha ancora idea su come fare. Due giorni dopo essere arrivato, il 1° settembre, rende visita a Rodin, sul quale deve scrivere un saggio, e l'incontro è illuminante: lo scultore francese incarna la via che Rilke dovrà seguire. Ciò che scopre in Rodin, infatti, non è soltanto un modo di concepire l'arte, ma di vivere, che Rilke decide di accogliere.

Rendendo visita al celebre scultore, il giovane Rilke non si limita a interrogarlo sulle sue opere. Alcuni giorni più tardi gli scriverà: «Sono venuto da voi [...] per chiedervi: come si deve vivere? Voi mi avete risposto: lavorando». La risposta che avrebbe ricevuto Wilde non è diversa da quella ottenuta dallo stesso Rilke. «*Il faut toujours travailler, toujours*», sarebbe stata questa la replica invariabile di Rodin a tutte le domande poste dal giovane poeta – ammesso, naturalmente, che quest'ultimo voglia

essere un vero artista che si apre all'assoluto. O, come viene formulato in un'altra frase rivolta da Rilke a Rodin in occasione del primo incontro: «Avverto che lavorare è vivere senza morire». Privilegiando in questo modo l'attività creativa, l'artista è costretto a trascurare altri aspetti della propria esistenza: la vita concreta, le relazioni con gli altri individui. È stata questa la scelta di Rodin. L'artista è chiamato a scegliere: il fiume della sua vita non può restare in piena se deve dividersi in due rami, quello dell'esistenza e quello della creazione. E Rilke conclude il proprio commento con queste parole: «E io credo, Lou, che così deve essere: questa è *una* vita, e l'altra è una vita diversa e non siamo fatti per avere due vite»⁹⁰.

Ognuna di esse è costituita dall'insieme di relativo e assoluto, dalla necessità di sopravvivere quaggiù e dal richiamo imperioso a elevarci; ciò che caratterizza in modo più specifico quella dell'artista, come Rilke ha appreso, è che bisogna attribuire la minima importanza al primo aspetto e concedergli lo stretto indispensabile. La vera vittima, qui, sono le relazioni umane: devono avere uno spazio limitato e il creatore è condannato alla solitudine. È quanto si può affermare su Rodin: ha una compagna, certo – ma relegata a un ruolo subalterno. Per l'artista, la donna «è una sorta di nutrimento per l'uomo, come una bevanda che si diffonde in lui di tanto in tanto: un vino». Non si può davvero dire che Rodin abbia degli amici.

Ciò che è dotato di vita sarà assimilato alla materia inanimata agli occhi del creatore: egli rimane l'unico essere umano, gli altri sono considerati da lui alla stregua delle cose. È questo il prezzo da pagare se vogliamo portare a compimento la creazione: per accedere all'assoluto bisogna rinunciare al relativo. Lo conferma la confessione di un altro genio, Beethoven, che Rilke applica a Rodin: «Non ho amici. Devo vivere solo con me stesso; ma so che, nella mia arte, Dio è più vicino a me che agli altri»⁹¹. Con la bellezza dell'arte creata, l'artista si avvicina a Dio, risultato che non avrebbe mai potuto conseguire accontentandosi di vivere con i propri simili. Il prezzo richiesto è alto, ma Rilke si sente pronto a pagarlo: finalmente ha trovato la grandezza incarnata in un essere umano, la vita di Rodin ispira in lui un'ammirazione senza riserve, adesso la strada è tracciata.

Cinque anni più tardi, Rilke indirizzerà alla moglie Clara un altro gruppo di lettere, il cui messaggio è in gran parte simile: questa volta si tratta dell'esempio della vita di Cézanne. Il pittore un giorno ha scoperto il gusto del lavoro – in seguito a un incontro con Pissarro, come quello di Rilke con Rodin – e, da allora «per i trent'anni che gli restavano da vivere, non aveva fatto altro che lavorare». A differenza di Rodin, Cézanne non conosce l'esultanza profonda, lavora piuttosto alla maniera di Flaubert, «senza gioia, in un furore continuo»; ma lavora. I suoi rari discorsi in pubblico, citati da Rilke, sono paragonabili alla formula di Rodin: «Lavorare senza preoccuparsi di nessuno e diventare forti», per acquisire

forza, infatti, è necessario rinunciare allo sguardo degli altri; o ancora: «Credo che non esista nulla di meglio del lavoro»⁹².

È una scelta che comporta delle rinunce: Cézanne resta solo, non parla con nessuno, si nutre il minimo indispensabile. Ama la madre, ma non smette di dipingere il giorno in cui viene sepolta e non prende parte alla cerimonia funebre per non perdere nemmeno un istante di lavoro (anche Rilke non andrà a trovare il padre sul letto di morte, un padre peraltro amato). Il fatto è che per Cézanne la «sola cosa essenziale» – ma una cosa che tocca veramente l'essenza, l'assoluto, come per il pittore immaginato da Balzac nel *Capolavoro ignoto* – è finire il quadro che sta dipingendo. Questo apparente rifiuto del mondo non è però come sembra, perché attraverso la propria ascesi il pittore accede a un mondo superiore: «Per fare qualche passo soltanto sul cammino della passione, Cézanne ha dovuto distogliersi da tutto, non con disdegno, ma con l'eroismo di chi sceglie le sembianze della morte per amore della vita»⁹³. Nello stesso periodo, verso la fine del 1908, Rilke conclude malinconicamente il proprio *Requiem* dedicato alla memoria di Paula Becker, un'amica pittrice che non è riuscita a conciliare maternità e creazione artistica:

*Perché esiste da qualche parte
una vecchia inimicizia
tra la vita e l'opera*⁹⁴.

L'artista in generale – e Rilke in particolare – del fiume deve preferire il ramo della «creazione» a quello della «vita», perché le altre persone sono essenzialmente motivo di tensione, mentre il lavoro sull'opera permette, così egli crede, di elevarsi alla sfera del divino. Ecco perché l'esigenza di solitudine non va intesa banalmente solo come il silenzio e la tranquillità che ogni creatore ricerca, ma in senso più profondo, come rinuncia alle gioie e alle preoccupazioni degli uomini. In una lettera a Lou, Rilke avvicina due testi che considera essenziali, il *Libro di Giobbe* e un poema in prosa di Baudelaire; lo stesso avviene nei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*⁹⁵. Giobbe parla delle persone che si fanno beffe di noi, ci ingiuriano, ci danneggiano, descrive la miseria umana; ma chi soffre conserva l'arpa e il flauto, anche se producono solo più lamentazioni e pianto. Nel poema *All'una del mattino*, Baudelaire chiede a Dio di aiutarlo a produrre qualche bel verso. La riuscita del poeta riscatta e redime il fallimento dell'uomo; l'attività artistica è legata a Dio o, piuttosto, Dio è diventato un intermediario che permette di raggiungere questo nuovo ideale, la bellezza. È questo il Baudelaire in cui Rilke si riconosce: «Che strana comunanza c'era allora tra me e lui, un dividersi tutto, la stessa povertà, e forse la stessa angoscia»⁹⁶.

Scrivere poesia non è certo una distrazione, né un mezzo per ottenere l'approvazione dei lettori; occorre dedicarsi a tale attività solo se è una

necessità imperativa, un bisogno vitale. In tal caso, però, si ha l'obbligo di sottomettersi, perché consente di accedere a una vita superiore – e rendere così più belli il mondo e gli uomini. In tutti i consigli che rivolge ad artisti o poeti più giovani, Rilke continua a ripetere: scrivete solo se ne sentite un bisogno incontenibile; in tal caso, però, siate pronti a sacrificare tutto per condurre a buon fine tale incarico. «Allora edificate la vostra vita secondo questa necessità. La vostra vita fin dentro la sua più indifferente e minima ora deve farsi segno e testimonio di quest'impulso». Tale vocazione ha lo stesso carattere vincolante della chiamata di Dio, «richiede l'artista non meno imperiosamente di Maometto», perché partecipa della stessa natura: l'atto di scrivere ha «la virtù di provocare l'ascesa dell'angelo e di renderlo geloso». È proprio questo il confronto: la trasfigurazione del mondo attraverso l'arte, ossia il culto al quale si dedica Rilke, ha preso esattamente il posto dell'adorazione di Dio e va praticata con lo stesso fervore. Sempre di sacro si tratta, anche se è cambiata la sua sostanza. Di conseguenza, nessun prezzo, nessun sacrificio sono troppo elevati e Rilke approva Hölderlin, che ha accettato di seguire la propria vocazione fino alla follia. Lui stesso vede in essa il proprio destino: «Copiare fino alla fine il dettato dell'esistenza»⁹⁷.

Per quale motivo a una vita ordinaria è legittimo preferirne una votata all'arte? Nel tentativo di rispondere alla domanda, Rilke attinge ancora a Baudelaire, dal quale ricava l'epigrafe del primo saggio su Rodin. Si tratta, più esattamente, di una citazione di Emerson che ha trovato in Baudelaire e di cui accoglie l'interpretazione. Il poeta e critico francese scriveva: «L'eroe è colui che è immutabilmente concentrato». La massima che il capofila del trascendentalismo americano applica alla condotta di vita e all'ambito degli affari può anche valere per la poesia e per l'arte»⁹⁸. La stessa qualità ha valore nella vita e nell'arte, solo che l'arte la raggiunge in maniera più diretta: è la concentrazione, la densità, l'intensità. Il «lavoro» a cui pensa Rilke non è soltanto quello dello scultore alle prese con l'argilla o del pittore davanti al cavalletto: è quello che permette all'artista di comprendere meglio la propria interiorità.

Rilke accoglie questa idea come fondamento delle proprie concezioni sull'arte e sul valore dell'opera. Rodin è un grande artista, perché nelle sue opere gli oggetti rappresentati si distinguono «dalla casualità e dal tempo» che regnano sull'esistenza ordinaria ed è possibile cogliere gli aspetti grazie ai quali tali oggetti partecipano della necessità e dell'eternità; l'arte si mantiene su un livello di intensità che la vita conosce solo eccezionalmente. Goethe aveva scritto: «Bisogna che mille rose periscano nelle fiamme per produrre il minuscolo flacone di profumo che Bulbul offre all'amata». Rilke trasforma l'immagine: «In un pensiero di creatore rivivono mille notti di amore dimenticate e lo colmano di sublimità». Lo scopo dell'arte non è cogliere l'aspetto esteriore del mondo, quand'anche si trattasse di qualcosa di piacevole (la parola «bello» non ha valore in Rilke),

ma trovare «la causa più profonda e più interna, l'essere sepolto che suscita tale aspetto»⁹⁹. L'artista deve fuggire la fama non solo perché essa rischia di sostituire il bisogno interno di creazione con il piacere delle ricompense derivanti dall'esterno, ma anche perché genera dispersione, l'esatto contrario della concentrazione, punto di partenza obbligato della creazione artistica.

Come contropartita la densità dell'opera ha l'ampiezza della propria azione: più la forma è concentrata, più il significato è generale; più il poeta condensa, più il lettore diventa universale. «L'artista», scrive Rilke di Rodin, «ha il compito di trarre da molte un'unica cosa e di creare un mondo dal più piccolo frammento di una cosa». Tutte le arti partecipano della stessa logica. Vent'anni dopo la scoperta della scultura di Rodin, Rilke assiste al lavoro teatrale dei Pitoëff e prova una sensazione simile: la gioia davanti a qualcuno che, agendo su un solo punto, ma con tutta l'intensità di cui è capace, ne rivela la necessità interna, «in modo inatteso prende possesso dell'universo e lo rende inesauribile, a partire dal suo centro creativo»¹⁰⁰. Quella capacità, privilegio del vero artista, dunque del genio, è quanto di più prezioso vi sia al mondo, capace di dare senso e valore a un'esistenza, compensandone tutte le miserie. Ecco perché la vita dell'artista, anche se dolorosa, merita di essere preferita alle altre: pone il creatore, ma anche l'universo intero, a contatto con l'assoluto; è un rapporto indispensabile all'uomo.

La scoperta della necessità interiore in ogni cosa e in ogni atto è l'unico scopo del lavoro artistico; per l'artista non esistono oggetti brutti né esperienza insignificante, ma solo ciò di cui l'artista non sarebbe riuscito a cogliere l'essenza. Il suo lavoro comincia con l'amore del mondo ed è tanto più compiuto quanto meno ne esclude qualcosa. L'uomo comune prova ammirazione e avversione, ma a quest'ultima l'artista evita di lasciar libero corso: «Nessun rifiuto, adesione infinita». Anche le esperienze più negative concorrono alla perfezione dell'artista, che per questo motivo non può permettersi di evitarle. «Come ogni selezione è vietata, così non è permesso al creatore distogliersi da alcuna forma di esistenza». L'arte non è il riflesso del mondo né una scelta dei suoi segmenti più belli; è la «trasformazione integrale del mondo in splendore»¹⁰¹. Purché non si permetta alcuna eccezione a tale regola, l'artista supererà le prove più amare e scoprirà la bellezza degli oggetti più laidi: raggiungerà la sfera degli angeli.

Così ha fatto Baudelaire, ancora lui, scrivendo *Una carogna*. Rilke troverà un'altra immagine letteraria per designare quest'accettazione totale del mondo, che diventerà la sua preferita: è quella di san Giuliano l'Ospedaliere, come viene descritto nel racconto di Flaubert. È in lui che egli vede una parabola ideale della condizione dell'artista. «Coricarsi accanto al lebbroso, dividere con lui il calore del proprio corpo, fino al fuoco delle notti d'amore: un giorno o l'altro bisogna che ciò abbia luogo

nell'esistenza di un artista, come una vittoria su di lui, che lo conduce a una nuova forma di beatitudine»¹⁰². La condizione della creazione artistica è l'amore della vita senza esclusioni, del bello e del laido, del vile e del buono. È lo stesso amore, come ricorderemo, che Wilde attribuiva a Gesù, colui che sapeva riconoscersi nel destino del lebbroso e in quello del cieco.

Di fronte alla Storia

La visione del mondo di Rilke implica che egli riserva alla propria esistenza un posto davvero singolare: è confinata a un ruolo ausiliario e strumentale e non è interessante in sé. Rilke pretende soltanto che non invada eccessivamente il suo spirito d'artista e che sia subordinata al lavoro creativo. Con tale presupposto Rilke può assumere un atteggiamento contemplativo di fronte al resto del mondo, che rappresenta un fine e non un mezzo; ed esprimere di conseguenza il proprio rifiuto a intervenire nelle vicende pubbliche. «In politica non ho alcuna voce, alcuna – e non intendo prendere posizione», scrive nel 1923¹⁰³. Pur di restare tranquillo, Rilke non s'interessa di politica, tantomeno della grande Storia e rifiuta di esprimere un giudizio. Dal momento che la vocazione del poeta consiste nel mettersi all'ascolto del mondo, non gli sarebbe conveniente volerlo contemporaneamente cambiare: è obbligato a scegliere tra la passione e il rifiuto per tutto ciò che lo circonda.

È in una lunga lettera del 1924 indirizzata al filologo Hermann Pongs (che negli anni Trenta del secolo scorso avrebbe disapprovato aspramente il proprio corrispondente accusandolo di mancanza di spirito patriottico) che Rilke chiarisce il significato della propria scelta quietista. Fin dall'inizio dichiara che, a meno di rinnegarsi o scindersi in due, non può occuparsi di attività politica o tantomeno sociale: per l'individuo che ha il dovere di accettare il mondo, ogni tentativo di perfezionarlo è da proscrivere. Egli rivendica dunque quello che chiama «il mio scarso desiderio, perfino la mia ripugnanza all'idea di cambiare o, come si dice, di migliorare la situazione di qualsiasi cosa». L'artista è necessariamente un conservatore – perché ha dovuto accettare e amare la realtà così com'è. Non è solo che le soluzioni per i problemi sociali spesso risultino illusorie, dato che sostituiscono una sofferenza familiare con un'altra – diversa, ma non minore; oppure che, a condizione di approfondire la conoscenza delle situazioni drammatiche, sia possibile trovare al loro interno il modo di viverle diversamente e meglio. Qui non si tratta di un atteggiamento d'indifferenza, ma della condizione stessa del lavoro artistico e dunque del raggiungimento dell'assoluto. «Nulla sarebbe più superficiale che intendere la gioia del poeta davanti alla molteplicità dolorosa come una fuga nell'estetismo»¹⁰⁴. Senza alcuna intenzione di volersi chiudere in una torre d'avorio, l'artista rinuncia all'azione perché si confonde con il mondo così

com'è. Si vieta di giudicare le situazioni, di assumere la parte degli oppressi contro gli oppressori, dei poveri contro i ricchi, delle vittime contro i carnefici, si limita – cosa ben più difficile – a celebrare l'universo rivelandone la necessità interiore.

Ecco perché Rilke mette in guardia i corrispondenti che vorrebbero riconoscere in lui, uomo pacifico e moderato, un umanista e un difensore della giustizia. Non si può negare che in gioventù abbia ammirato molto Tolstoj, incontrato in due circostanze durante i viaggi compiuti in Russia; ma ciò che apprezza in lui è la mentalità russa, come egli se la immagina, non il fervore moralista. Nel 1897 Tolstoj ha pubblicato il saggio intitolato *Che cosa è l'arte?*, in cui si può leggere questa dichiarazione: «Agli uomini di oggi basta rifiutare la falsa teoria della bellezza che fa del piacere lo scopo dell'arte, perché la coscienza religiosa divenga naturalmente la guida dell'arte attuale». Tolstoj stigmatizza in particolare uno dei propri avversari: «I decadenti e gli esteti, come Oscar Wilde, scelgono quale soggetto delle proprie opere la negazione della morale e la glorificazione della depravazione». Nel 1899 viene pubblicato l'ultimo romanzo, *Risurrezione*, che rappresenta una sottomissione dell'arte del racconto all'ideologia dell'autore. Nello stesso periodo, Rilke si rifà al «nuovo vangelo della Bellezza»; più tardi definirà *Che cosa è l'arte?* come un «miserabile e stupido opuscolo». La sua venerazione per Tolstoj nasce dal fatto che l'uomo è ormai il grandioso campo di battaglia di due forze contrarie, la vocazione d'artista e le convinzioni di predicatore, e poi perché egli incarna simultaneamente queste due esigenze opposte: accettare il mondo per poterlo descrivere, rifiutarlo per renderlo più abitabile. Rilke ama l'asprezza del conflitto, tuttavia non vuole seguire l'esempio del romanziere russo.

Non si riconosce nemmeno in altri artisti contemporanei intenzionati a migliorare il mondo, come Rabindranath Tagore o Romain Rolland, perché si sbagliano sulla natura stessa della creazione letteraria, illudendosi che debba servire il bene. Ciò che decreta la grandezza di un'opera «non è affatto un'intenzione caritatevole e clemente, è l'obbedienza a un dettato autoritario che non *vuole* né il bene né il male». Il poeta deve rinunciare a ogni giudizio e a ogni volontà, lasciandosi dominare dall'«ordine superiore che ci sovrasta»¹⁰⁵.

Occorre dire che lo stesso Rilke non ha sempre seguito questa via, nonostante ne facesse un tale elogio. A più riprese, di fronte ad avvenimenti fuori dell'ordinario, sceglie di restare in disparte. In tali situazioni non giudica più la vita in funzione delle opere d'arte che consente – o impedisce – di creare, ma esige da essa una bellezza e un'intensità degne di un'opera d'arte. Questi momenti di esaltazione sono comunque di breve durata.

All'indomani della dichiarazione di guerra, nel 1914, è colto da un vero accesso di euforia: la nuova situazione gli sembra caratterizzata da una

grandezza assente dalla vita pacifica. In preda all'eccitazione scrive *Cinque canti/Agosto 1914*, ispirati nella composizione agli *Inni* di Hölderlin che in quel periodo sta leggendo; in essi saluta un dio fino ad allora assente, il «dio-battaglia».

*Per la prima volta ti vedo ergere
lontano improbabile dio della guerra
conosciuto per sentito dire.*

I vantaggi della guerra sulla pace sono di ordine estetico: la vita di tutti i giorni era noiosa e mediocre, la guerra ha scatenato forze sconosciute – che fino a quel momento solo la poesia poteva accogliere.

Gioia! Di vedere nascere queste passioni.

Così prosegue il secondo canto di Rilke. Nello stesso momento, scrive all'editore, Anton Kippenberg, chiamato alle armi, dicendogli che lo invidia per il suo arruolamento nell'esercito del paese. Tuttavia, prima ancora della fine del mese, l'entusiasmo di Rilke è svanito e il poeta è ritornato agli abituali sentimenti pacifici.

Alla fine del 1917, le notizie della rivoluzione d'Ottobre arrivano in Germania. I sentimenti pro-russi di Rilke si risvegliano e in una lettera a Katharina Kippenberg dichiara di rallegrarsi al «pensiero della magnifica Russia»¹⁰⁶. Bisogna dire che a quell'epoca Rilke non frequenta solo la cerchia abituale delle proprie ammiratrici, contesse e duchesse, con le loro conoscenze altolocate, ma anche personalità di estrema sinistra, impegnate nella protesta contro la guerra, come la propria amante, Claire Goll, o Sophie Liebknecht, la moglie di Karl Liebknecht che, al fianco di Rosa Luxemburg, dirige il movimento della Lega di Spartaco. Rilke è anche amico di alcuni dirigenti dell'effimera Repubblica dei Consigli in Baviera, eco della Repubblica russa dei soviet, quali Kurt Eisner o Ernst Toller. Fatto eccezionale per lui, trova affascinanti le grandi riunioni pubbliche, malgrado «il caldo soffocante della birra, del fumo e della folla», perché in tali occasioni la vita ha raggiunto un'intensità sconosciuta: «Momenti simili sono miracolosi». Anche questa volta, tuttavia, l'entusiasmo è di breve durata: qualche settimana dopo Rilke prende atto che la speranza di un «inizio puro e nuovo» è stata vanificata¹⁰⁷.

La passione più duratura di Rilke per un'azione politica caratterizzata da qualità abitualmente richieste all'arte riguarda il duce, Benito Mussolini. In seguito alla trionfale marcia su Roma, nell'ottobre del 1922, è stato incaricato dal re di formare il governo: la Camera gli ha concesso i pieni poteri. Dopo l'assassinio del socialista Giacomo Matteotti, nel 1924, gli altri partiti politici sono soppressi e nel dicembre dell'anno successivo Mussolini trasforma il regime in dittatura. È il momento scelto da Rilke per

esprimere alla corrispondente italiana Aurelia Gallarati Scotti la propria ammirazione per il duce. Colpisce il fatto che l'elogio inserisca la politica in un apprezzamento della poesia. Dopo aver evocato alcuni libri francesi per i quali nutre ammirazione, Rilke prosegue: «Ma anche in Italia: quale sviluppo, e non solo nella letteratura, ma nella vita pubblica! Che bello il discorso che il signor Mussolini ha rivolto al Governatore di Roma! Tra i vostri bravi poeti a Parigi mi hanno fatto ammirare Ungaretti»¹⁰⁸.

La corrispondente di Rilke non condivide la stessa ammirazione per Mussolini e glielo fa sapere chiaramente. La sua reazione induce il poeta a giustificare le proprie scelte in due lunghe lettere scritte nei giorni seguenti. Il loro contenuto è piuttosto sorprendente. Per argomentare l'ammirazione estetica che nutre per l'azione del duce, Rilke si vede obbligato a difendere due tesi che la sua produzione anteriore era incline a rifiutare. La prima sostiene che la libertà degli individui, assimilata ora all'anarchia, sia una cosa pericolosa e che sia bene imporre, anche con il ricorso alla violenza, un potere forte e un ordine rigido; l'autoritarismo è preferibile al parlamentarismo. L'altra tesi consiste nel sostenere che il fervore nazionalista è indispensabile e certamente superiore a concetti astratti come «internazionale» e «umanità». Rilke sembra esprimere piena adesione alla retorica fascista, di cui ha notizia sia attraverso i giornali sia attraverso le dichiarazioni di altri scrittori – tedeschi, italiani o francesi. Nello stesso tempo rifiuta il mondo moderno, simboleggiato dal trionfo della tecnica, elogiando l'umile artigiano e il rigido ordine gerarchico.

Al di là di questi argomenti appare una giustificazione che partecipa anch'essa del desiderio di giudicare la vita alla stregua di un'opera d'arte. L'Italia di Mussolini è apprezzabile perché forte, viva, intensa. «Non bisogna perdere il proprio tempo a evitare l'ingiustizia», scrive Rilke, «ma limitarsi a vincerla con l'azione». La forza dell'azione diventa la sua giustificazione e la vitalità prevale su ogni altro valore. «In ogni caso, questa Italia del 1926 dà mirabilmente prova di vita». La «soddisfazione vitale» che Rilke coglie nella politica italiana è molto più importante delle sue irrilevanti crepe ideologiche: «Che importanza ha, se con ciò i cuori si rinfrancano e gli spiriti si rinnovano!». Mussolini ha avuto dunque ragione a richiamarsi allo spirito conquistatore degli antichi romani e bisogna lodare «questo architetto della volontà italiana, questo forgiatore di una coscienza nuova alla fiamma ravvivata di un antico fuoco»¹⁰⁹. Per Rilke, Mussolini plasma la nazione italiana allo stesso modo in cui lui stesso dà forma alla lingua o Rodin lavora l'argilla (un confronto che non sarebbe dispiaciuto a Mussolini, anche se quest'ultimo preferiva paragonarsi a Michelangelo); per lui lo stile è più importante del contenuto. Il disaccordo tra i due corrispondenti è totale e lo scambio sull'argomento si chiuderà così, tanto più che Rilke è già gravemente malato (morirà alla fine di quell'anno).

Da questi tre esempi – prima guerra mondiale, rivoluzione d'Ottobre,

fascismo italiano – si può giudicare come l'applicazione diretta di criteri estetici all'azione politica non riesca bene a Rilke. Se pensiamo al costo in termini di vite umane, la guerra, la rivoluzione e la dittatura, anche a considerarle belle e intense, non sono comunque accettabili. Aggiungiamo che, per esprimere tali giudizi, Rilke ha dovuto venir meno ai principi in cui crede: invece di cercare di comprendere dall'interno la guerra e la pace, la tirannia e l'intesa, sceglie l'una a detrimento dell'altra – proprio ciò che rifiutava di fare in qualità di artista; è qui che incorre nel rimprovero di estetismo, che giustamente respingeva nella lettera a Pongs. Per questo motivo, alla seconda posizione è preferibile la prima: Rilke compie una scelta politica migliore quando rinuncia a scegliere.

La solitudine, l'amore

Torniamo ora alla vita dell'individuo. Vivere soli non è il prezzo che si deve pagare per portare a termine la propria attività creativa, quanto la condizione che questo lavoro esige. È il motivo per cui, quando Rilke risponde a un autore ancora agli inizi, che gli chiede consigli su come vivere la propria vocazione, non si limita a consolarlo della solitudine alla quale il poeta è destinato come ogni altro creatore; gliela raccomanda. La solitudine è grandiosa e la sua difficoltà è segno di fecondità. La ragione di questa preferenza è che tutto ciò che viene dal di dentro è autentico, mentre ciò che proviene dagli altri è imitato. «Ponete attenzione a quello che sorge in voi, e levatelo sopra tutto quello che osservate intorno a voi». Solo ciò che nasce in noi stessi è degno del nostro amore, non bisogna perdere tempo a «chiarire la propria posizione di fronte agli uomini». Rilke aggiunge che si comprende meglio la verità dell'essere umano quando lo si osserva isolato. «Soltanto il singolo, che è solitario, è posto sotto le profonde leggi come una cosa»¹¹⁰. Adesso è evidente la ragione di questa necessità; ma non si può dire che, ridotto allo stato di cosa e sottomesso a leggi sulle quali non ha alcuna presa, l'uomo riveli ancora la vera natura della propria vita. Chi è radicalmente solitario non è più uomo e nessun abisso separa davvero ciò che proviene dall'esterno e ciò che si trova all'interno dell'individuo: il dentro non è altro che un fuori anteriore.

Lo stesso Rilke cercherà sempre di conformarsi al proprio precetto, dai primi anni della vita parigina fino alla morte. La sua corrispondenza è una litania in cui le speranze di trovare la solitudine feconda si alternano alle lamentele causate dalla sua assenza. Egli aspira «all'immobilità esterna e all'animazione interna»; gli ammiratori invadenti lo disturbano e preferirebbe arrivare a questo risultato paradossale: pur continuando ad ammirare la sua poesia, si mettano a detestarlo sul piano personale! La principessa Marie von Thurn und Taxis, sua grande protettrice e ospite del castello di Duino, deve anche lei evitare di interrompere la solitudine del

poeta, perché possa cristallizzarsi la sua coscienza del mondo, «l'organizzazione delle mie condizioni interne». La solitudine favorisce la concentrazione, qualità fondamentale dell'opera d'arte, e aiuta a evitare la dispersione, l'agitazione, le parole inutili; per lavorare, Rilke ha bisogno di «troncare ogni rapporto con l'altro, perché consuma» le sue «forze» e la sua «attenzione». Ciò a cui aspira alla fine della vita è una solitudine duratura: «il silenzio e non mi auguro altro se non una proficua clausura, e che sia lunga e ininterrotta». È anche una «solitudine assolutamente ferrea» – e, malgrado la simpatia che prova per questi animali, o piuttosto per tale motivo, Rilke abbandona l'idea di avere perfino un cane: ogni essere vivente costituisce per lui uno stimolo e cattura così una parte del suo essere, mentre egli ha bisogno di disporre totalmente di sé. Le parole della lingua di tutti i giorni diventano inadatte all'uso poetico; ci si è chiesti, senza dubbio a ragione, se la fecondità poetica del 1922 non fosse stata resa possibile dall'uso sempre più frequente del francese nella vita quotidiana, mentre il tedesco era riservato alla poesia. A Lou, preoccupata di vederlo praticare così tanto il francese, avrebbe detto lui stesso: «Pensa solo al numero incalcolabile di parole che *risparmio* senza sminuirle nella banalità del quotidiano!»¹¹¹.

Non è solo il benessere dell'artista a esigere una certa solitudine; questa dice la verità della condizione umana e tutti, non solo l'artista, dovrebbero tentare di raggiungere la verità della propria esistenza. «Noi *siamo* soli. Ci si può ingannare su questo e fare come se non fosse così. È tutto. Ma quanto meglio è comprendere che noi lo siamo, soli, e anzi muovere di lì». Ciò che abbiamo l'impressione di condividere con gli altri, in realtà, è ben poca cosa, anche se, d'abitudine, ci illudiamo a tale proposito; gli scambi, piacevoli in apparenza, finiscono presto per provocare la ripulsa. Tutto l'essenziale, «tutto ciò che è infinito risiede all'interno dell'uomo isolato: qui si producono i miracoli, i complimenti, si superano le prove». Per tale motivo quando il fratello di Clara tronca una relazione affettiva, Rilke gli invia una missiva–sermone, firmato insieme a Clara, in cui spiega al giovane – che allora aveva vent'anni – di non preoccuparsi: semplicemente ha cominciato ad avvicinarsi alla verità dell'esistenza. «Nella vita nessuno può aiutare nessuno; ogni conflitto, ogni nuovo problema insegna la stessa cosa: siamo soli». Ma in questo non v'è nulla da rimpiangere: «Nello stesso tempo è la cosa più positiva della vita che ciascuno abbia tanto dentro di sé: il proprio destino, il proprio avvenire, il proprio spazio, il proprio mondo intero». Sotto questo aspetto, dunque, i creatori si distinguono dai semplici mortali solamente perché sono «i più solitari dei solitari»¹¹².

Coloro che hanno scelto la solitudine godono di un privilegio: non sono in balia della morte. I poeti morti si rivolgono a noi come se fossero vivi: è il vantaggio che traggono dall'accettazione della propria condizione; e per colui che ha abbracciato sia la solitudine sia la verità della propria vita, la morte di chi gli è caro è solo una separazione tra le tante. «Allo stesso

modo in cui dobbiamo accettare di separarci definitivamente, in un certo momento di questa trasformazione, la più evidente di tutte, dobbiamo, letteralmente, a ogni istante, rinunciare gli uni agli altri, non trattenerci reciprocamente». Se la verità di ciascuno è di essere solo, allora la vita e la morte degli altri hanno scarsa importanza.

Ascoltando questo vibrante elogio della solitudine, dopo aver appreso l'importante ruolo che Rilke riserva all'amore, non possiamo evitare di domandarci, evidentemente, come sia possibile trovare una conciliazione. Rilke non vede alcuna incompatibilità, a condizione di non fermarsi alla comune concezione dell'amore. «L'amore stesso, che sembra per eccellenza un bene comune, può essere sviluppato appieno e in un certo modo completato solo se si è soli e separati». Non soltanto, per Rilke, la sessualità è puramente un'esperienza dei sensi dell'individuo, in cui non si trova traccia di relazione con l'altro – un'esperienza paragonabile, dice, «al puro senso con cui un bel frutto vi riempie la lingua»¹¹³, il che potrebbe spiegare la sua inclinazione per la masturbazione; Rilke vuol dire che l'amore perfetto deve avere come risultato un'estensione del soggetto, una maggiore apertura del suo spazio, mentre l'affezione a *un* oggetto d'amore è privazione di libertà, imposizione di limiti, restrizione. L'amore solitario è innalzamento; la vita insieme è abbassamento.

Rilke svilupperà questa concezione dell'amore nei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*. La vera amante «supera sempre l'amato», perché «la sua dedizione vuol essere incommensurabile»; la sua pena deriva dal fatto che «si esige da lei di limitare la sua dedizione», in modo tale da preferire l'amato all'amore. Del resto, è proprio il significato della parabola del Figliol prodigo, che Rilke pone significativamente alla fine del racconto. L'amore è grande perché inesauribile, illimitato; se ha un oggetto ben definito, subisce già una diminuzione. Essere amati equivale a restringere l'amore dell'altro: per continuare a essere soggetto dell'amore, non bisogna esserne l'oggetto – l'amore non deve essere reciproco. «Divenire amati è passare; amare è durare». In casa il figlio era amato – così è partito per fuggire questa limitazione. Avendo appreso la verità, «si era prefisso di non amare mai, per non porre nessuno nella situazione terribile d'essere amato». Dopo diversi cambiamenti, torna dai genitori e si getta ai loro piedi, «scongiurandoli di non amare»¹¹⁴.

La forma ideale di questo amore è il sentimento che si prova per Dio, perché Egli non impone alcuna limitazione a chi ama. «Dio è soltanto una direzione dell'amore, non un oggetto d'amore». «Questo amato illustre», aggiunge Rilke in una lettera contemporanea al *Malte*, «ha avuto la prudente saggezza, sì [...] la nobile abilità di non mostrarsi mai». L'amore che si nutre per lui può dunque restare infinito e può essere alimentato a piacere, esteso e approfondito nella solitudine. Pur non essendo credente, Rilke è affascinato da una frase di Spinoza: «Chi ama Dio non può sforzarsi affinché Dio lo ami a sua volta». Da parte di Dio non bisogna aspettarsi

gratitudine per l'amore che si nutre per lui: Egli non ci deve nulla, diranno anche i giansenisti. Tutto questo, applicato al mondo umano, sarebbe come dire che bisogna preferire l'assenza dell'amato alla sua presenza – l'amore all'amato. È questa «la ragione per cui gli esseri che si amano si allontanano gli uni dagli altri». L'oggetto amato è solo il principio dell'amore, una soddisfazione preliminare alquanto ingannevole – è un po', dice Rilke, come lo zuccherino che si dà inizialmente al cavallo da addomesticare perché gli sia di stimolo; una volta ottenuto l'effetto, l'amore deve sbarazzarsene per giungere a pieno sviluppo. «Ogni nostra esperienza non tende allora a dimostrare che la presenza dell'oggetto amato è certo un aiuto per l'amore che sboccia, ma gli causa danno e pregiudizio in misura maggiore, non appena cresce?» L'innamorato abbandonato conosce un amore ben più grande dell'innamorato soddisfatto, privato della propria libertà dalla presenza dell'oggetto: il secondo accede solo al relativo, il primo comunica con l'assoluto. A questo punto diventa auspicabile la scomparsa dell'amato: «Solo dall'angolo della morte, io credo, si può rendere giustizia all'amore»¹¹⁵.

Questo ideale dell'amore vissuto nell'incompiutezza, secondo Rilke, era quello dei trovatori medievali «che nulla temevano più dell'essere esauditi» e soprattutto di alcune donne celebri, le «amanti colme di forza» – per Rilke, infatti, sotto questo punto di vista le donne incarnano meglio degli uomini la condizione umana. Per qualche tempo, accarezza l'idea di scrivere un libro composto dai loro ritratti. In esso figurerebbero Saffo, Eloisa, Gaspara Stampa, poetessa italiana del XVI secolo, Louise Labé, Bettina von Arnim – «Un amore simile non ha bisogno di alcun contraccambio [...], si esaudisce da sé»¹¹⁶ –, Eleonora Duse, la contessa Anna de Noailles. In tutta la propria carriera di scrittore Rilke commenterà, raccomanderà, tradurrà gli scritti di queste amanti colme di forza, citandole come esempio.

Un caso a parte rappresenta Mariana Alcoforado, autrice delle *Lettere della religiosa portoghese* (oggi si propende piuttosto per la tesi di lettere d'invenzione, scritte da un autore forse maschile). Le cinque lettere, indirizzate da una donna all'uomo insignificante che l'ha abbandonata, secondo Rilke esprimono l'essenza dell'amore, perché la Portoghese finisce per comprendere come l'oggetto dell'amore non sia indispensabile a tale sentimento: «Non dipende più dal modo in cui mi tratti», ed è a partire da questo momento che raggiunge lo splendore, «uno splendore duro e gelido, non più sopportabile». La solitudine è la condizione necessaria all'amore perfetto e la Portoghese ha mostrato, meglio di chiunque altro, che «l'essenza dell'amore non risiede nella comunione, ma nel fatto che ciascun partner costringe l'altro a diventare qualcosa, qualcosa di infinitamente grande, all'estremo limite delle proprie forze»¹¹⁷.

Quando Rilke applica le proprie teorie alla condizione in cui vive, interpreta la relazione tra vita e creazione in termini di rottura e non di continuità; non cerca di concentrarsi e sublimare ciò che esiste già, opta piuttosto per una scelta esclusiva, un «aut aut». In una lettera indirizzata a Lou si esprime così: «In una poesia che mi riesce c'è molta più realtà che in ogni relazione o affetto che provo; dove creo, io sono vero e vorrei trovare la forza di fondare la mia vita interamente su questa verità. [...] So che anch'io non potrei volere e cercare altre realizzazioni se non quelle della mia opera; là è la mia casa, là sono le figure a me veramente vicine, là sono le donne di cui ho bisogno, là i figli che cresceranno e vivranno a lungo»¹¹⁸. Ciò che conta qui è l'avverbio «interamente»: la creazione esclude la vita.

A leggere alcuni scambi epistolari di Rilke, saremmo portati a credere che applichi incondizionatamente alla propria vita i precetti che formula nelle opere o che rivolge agli altri. Pensiamo al rapporto con una giovane e bella veneziana, Mimì Romanelli: si scopre innamorato di lei nel novembre del 1907 e le scrive lettere infiammate, ma, non appena si rende conto che ella potrebbe legarsi a lui, lascia Venezia e dà una nuova chiave interpretativa alla loro relazione: dovrà stemperarsi in un amore a vocazione universale, senza più limiti. «Debbo avere molto amore per tutti quelli che amo, perché un giorno mi sarà necessario tutto l'amore del mondo per la mia Opera». A Mimì indica quali esempi seguire, Gaspara Stampa e Mariana Alcoforado. La giovane amica fatica a comprendere, si ostina ad aspettarlo, a volerlo incontrare, a chiedere un amore ricambiato. In occasione di un successivo soggiorno a Venezia, Rilke si vede costretto a mettere i puntini sulle «i»: «C'è un solo torto mortale che potremmo fare a noi stessi, ed è quello di attaccarci l'uno all'altro, anche solo per un istante. [...] Non dimenticate mai che io sono votato alla solitudine, che non devo aver bisogno di nessuno, che tutta la mia forza nasce da questo distacco»¹¹⁹.

La solitudine, a dire il vero, non è fine a sé stessa, ma è semplicemente la condizione necessaria alla creazione artistica. Rilke ha ripreso alla lettera la relazione tra amore divino e amore umano, secondo l'interpretazione fornita dai giansenisti, accontentandosi di mettere il culto del bello e dell'arte al posto di quello riservato a Dio. Alla lettera, avrebbe potuto sottoscrivere questo pensiero di Pascal sugli esseri umani che lo circondano: «Non devono affezionarsi a me; perché bisogna che trascorrono la loro vita e dedichino le loro cure a piacere a Dio o a cercarlo»¹²⁰.

La relazione con Mimì non andrà oltre.

Tuttavia, l'impressione che esista una corrispondenza armoniosa tra teoria e pratica, tra concezione dell'arte, della solitudine e dell'amore da

un lato, ed esperienza vissuta dall'altro, è ingannevole. In realtà, le cose non sono così semplici. La vita di Rilke, contrariamente a ciò che si potrebbe immaginare, non è certo paragonabile a quella di un eremita. Nei trentacinque anni della sua vita di uomo, raramente è privo della compagnia di una donna. Alcune amiche sono soltanto confidenti e protettrici; con molte altre, invece, intrattiene relazioni erotiche. Rilke è un uomo che piace alle donne. Di piccola statura, non è particolarmente bello, ma i suoi occhi blu sono indimenticabili e le sue parole incantano. Ciò che lo rende affascinante è un singolare incontro di terreno e di celeste. «Aveva in sé», dice una di loro, Claire Goll, «tanto del monaco quanto del seduttore», faceva pensare a un «arcangelo vestito di tutto punto»¹²¹.

Quando cerca la verità su di sé, in particolare nelle lettere a Lou Andreas-Salomé, Rilke deve ammettere che non si tratta di una scelta libera, presa dalla propria coscienza, ma di una costrizione subita – e non desiderata inevitabilmente. È vero che diffida del contatto con le persone, che gli scambi banali non sembrano poterlo condurre là dove vorrebbe, agli «argomenti ultimi, estremi, essenziali». Ma non lo considera motivo di vanto. «Non è saggezza quella da cui mi deriva questa economia dell'essenziale. È un difetto del mio carattere». Di conseguenza, le sue giornate sono monotone e vuote. Il quotidiano è insopportabile, l'essenziale ne è assente. Conosce o il tutto o il nulla – ma il tutto solo in casi eccezionali. «Questa condizione della mia interiorità, che è difettosa, mi esclude realmente da ogni tipo di rapporto», le relazioni con gli altri poggiano su dei malintesi, gli amici non sono autentici, gli amori finiscono all'improvviso¹²².

Il punto decisivo è che Rilke non riesce a fare a meno di questi rapporti; inoltre, non può evitare di pensare a una comunicazione superiore, non può accettare che «non siamo fatti per avere due vite», come scriveva a Lou nel 1903. Contrariamente a quanto affermano i suoi postulati, la solitudine non gli è sempre propizia. È indispensabile alla creazione, certo, ma non è sufficiente a provocarla. Una solitudine sterile è peggiore di una comunicazione incerta. Rilke sarà dunque condannato ad alternare momenti in cui attende l'ispirazione e speranze di comunione, che derivano dal fallimento dei primi. «Il mio stato peggiora quando aspetto qualcuno, quando ho bisogno degli altri e mi guardo attorno per cercarli». Ma a sua volta si tratta di una ricerca destinata al fallimento, infatti Rilke ricorre agli altri solo come ripiego, perché ha fallito nella prima via: essi non lo interessano in quanto tali. «Gli altri rappresenteranno per me sempre il falso, qualcosa che galvanizza la mia inerzia senza offrirle un aiuto».

Come don Giovanni, Rilke prova un bisogno imperioso di essere amato da una donna, ma, non appena è sicuro del suo affetto, fugge da lei. E così si sente colpevole ora di non essere all'altezza delle proprie esigenze, ora

di ingannare quelli che lo circondano e considerano il suo scoraggiamento davanti all'assoluto come un segno di attenzione nei loro confronti. A che cosa servono allora le sue riflessioni sulla comunicazione degli esseri umani tra loro, dato che non gli è consentita? «Con il tempo, diffido sempre più del mostro che sono, che non si è mai preoccupato di un essere qualsiasi in modo così torturante e costante come di sé stesso. Un mostro così orribile può avere il diritto di parlare di ciò che accade tra gli uomini e li mette in conflitto?»¹²³ Rilke ha bisogno di scrivere costantemente lettere agli altri – non per comunicare con loro, ma per esprimersi davanti a loro: ha bisogno di essere ascoltato. Ciò che lo interessa non sono tanto Lou Andreas-Salomé o Marie von Thurn und Taxis, quanto il loro orecchio compiacente e l'approvazione che potrebbero dare alle sue parole.

Rilke parla tanto di solitudine perché ne ha timore e contemporaneamente la desidera. Lo stesso accade anche negli ultimi anni, quando si è ritirato in Svizzera: in qualunque momento, lo sa, «la grandissima solitudine della mia dimora, alla quale devo tanto, rischia di divenire eccessiva e di trasformarsi in minaccia». Fino alla fine, la solitudine sarà nello stesso tempo desiderata e temuta. Solo in una delle ultimissime lettere viene accettata senza riserve una presenza amica; la lettera è indirizzata a Nanny Wunderly, che lo veglierà durante l'agonia: «L'Inferno! Qualcuno l'avrà conosciuto! Grazie, perché con tutta voi stessa mi accompagnate in queste terre ignote»¹²⁴. Rilke ha bisogno di un'attenzione femminile, ma altrettanto della possibilità di fuggirla. Incontrare una donna, sedurla, amarla per lui è cosa facile; restare con lei, impossibile. Le sue relazioni amorose sono colpite da maledizione: ne prova la necessità, ma, non appena sono iniziate, è impaziente di allontanarsi. Il destino a cui andranno incontro queste donne lo interessa poco, che soffrano, siano malate, o muoiano – anche se, a dire il vero, la morte di una può diventare, poi, occasione per scrivere un bel poema.

La medesima impossibilità di trovare una dimora stabile caratterizza il suo rapporto con i luoghi. Non ha un posto in cui si senta a casa; i suoi luoghi di soggiorno privilegiati sono gli alberghi confortevoli, i castelli dei suoi amici benestanti o le residenze che gli vengono proposte. Ha abbandonato la Boemia natale, in Austria-Ungheria, ma non ha voluto trasferirsi definitivamente in un altro paese. Tale scelta gli permette di soggiornare per mesi in Russia e in Spagna, in Svezia e in Danimarca, in Algeria e in Egitto, per non parlare dei lunghi periodi in Francia, in Germania e in Italia; ma né Parigi, né Monaco, né Venezia possono divenire stabili porti di attracco. E se, negli ultimi anni, si stabilisce definitivamente in Svizzera, la ragione più probabile sarà che questo paese rappresenta un luogo d'incontro tra le lingue e le tradizioni dei popoli confinanti.

È possibile condurre simultaneamente l'attività di poeta e quella di individuo avvolto nel tessuto delle relazioni umane? O i due rami del

fiume devono restare nettamente separati, dato che uno solo può essere privilegiato? La domanda si presenta con forza a Rilke per la prima volta in occasione del matrimonio con Clara Westhoff, nell'aprile del 1901, e alla nascita della figlia Ruth, nel dicembre di quello stesso anno. In ossequio alle proprie teorie, Rilke vorrebbe che tale unione non fosse incompatibile con la solitudine necessaria al processo creativo. Appena sposato, scrive a un amico che nel matrimonio «l'uno deve essere il guardiano della solitudine dell'altro»: entrambi sono artisti, Clara scultrice, lui poeta, hanno dunque bisogno di essere soli per giungere alla grandezza dell'arte. La moglie accetta di seguirlo su questa strada. All'inizio dell'estate del 1902, sei mesi dopo la nascita della figlia, Rilke lascia il domicilio familiare per non riprendere più veramente la vita insieme. A Parigi, dove Clara lo raggiunge qualche mese più tardi, abiteranno nello stesso palazzo, ma in appartamenti diversi. Questa decisione viene presentata come assunta in piena libertà da entrambi; scrivendo al fratello di Clara, Rilke dice che hanno capito: anche se comporta qualche sofferenza, «ogni vita in comune può consistere solo nel fortificare due solitudini vicine»¹²⁵. Negli anni seguenti, Rilke presterà attenzione a mantenere questo equilibrio: senza rompere con Clara, terrà una certa distanza tra loro.

Per essere in grado di udire la voce pura delle cose e trascriverla, non basta volerlo o essere fisicamente disponibili; al poeta è richiesto un tributo molto più pesante, più crudele. Il pericolo per l'amore non viene dal fatto che la creazione è altra cosa, ma dal fatto che gli assomiglia. È impossibile riconciliare amore e poesia, perché la poesia stessa è già amore – un amore, però, superiore all'altro. Rilke è sempre stato consapevole della vicinanza delle due forme d'amore. «L'esperienza artistica è così incredibilmente vicina alla sessuale, alla sua doglia e alla sua gioia», scriveva a Franz Xaver Kappus, «che i due processi sono propriamente solo diverse forme d'una sola brama e beatitudine». «Dal dono appassionato dell'amante all'abbandono lirico del poeta c'è solo un passo», afferma anche nel 1907¹²⁶; e instaura costantemente dei paragoni: sentir parlare del proprio lavoro gli è inutile come ascoltare altri che pronunciano giudizi sulla donna da lui amata. È da notare come l'artista, ricettacolo del mondo, si riconosca nella sessualità «passiva» della donna, non in quella dell'uomo.

Comunque, la corrispondenza portata avanti in quello stesso periodo con Lou Andreas-Salomé rivela un Rilke meno sicuro di sé e meno soddisfatto. È dolorosamente consapevole che la moglie e la figlia avrebbero maggior bisogno della sua presenza e del suo aiuto, ma non si sente all'altezza. «Sono del tutto inutile e incapace di entrare in possesso di alcunché». Piuttosto che di una decisione di preferire il lavoro solitario all'amore, si tratterebbe di un'infermità, di un'incapacità di amare, di un divieto. Giungere all'essenziale muovendo dalla relazione umana è impossibile – eppure sempre allettante. Per tale motivo, anche se coloro

che gli sono vicini non gli rivolgono alcun rimprovero, egli si sente colpevole di non dare loro alcunché. Tale senso di colpa lo rende a sua volta aggressivo nei loro confronti, perché questo pensiero gli impedisce di lavorare. Vorrebbe trovare rifugio nella creazione, allontanare da sé i problemi quotidiani che sono all'origine degli obblighi di marito e di padre. «Vorrei in qualche modo ritirarmi più profondamente al mio interno, nel convento dentro di me in cui stanno sospese le grandi campane. Vorrei dimenticare tutti, mia moglie e la mia bambina». Ma è un voto irrealizzabile: non si sfugge a ciò che siamo e «ovunque ci sono voci». Non solo questa relazione con una donna e una figlia non l'ha rafforzato, ma gli impedisce di prendere coscienza della propria esistenza, di raggiungere l'obiettivo al quale aspira, «essere reale nel reale»¹²⁷, ossia un poeta che scrive poemi...Rilke non prova alcuna gioia nella relazione umana, tantomeno nel lavoro, che, del resto, gli appare più come un destino funesto che un programma scelto volontariamente. Contrariamente alle promesse di Rodin, per essere felice non gli basta lavorare; senza dubbio, la sua natura non è «coerente e semplice» come quella dello scultore.

Il rapporto di Rilke con la figlia Ruth, in particolare, non è vissuto serenamente. Sia Rainer sia Clara desiderano perseguire la propria opera di artisti, perciò lasciano spesso la bambina ad altri parenti. Per le feste di Natale la famiglia si riunisce: è l'occasione per Rilke di constatare che quanto dovrebbe procurargli gioia – la tenerezza di Ruth nei suoi confronti – diventa motivo d'angoscia. «Difficilissimo amare, avere tutta l'attenzione, la forza, la bontà, e la dedizione in cui consiste l'amore»¹²⁸. Ruth crescerà, per la maggior parte del tempo, lontano dai genitori. Rilke non sarà presente al matrimonio della figlia, non le invierà alcun regalo personale, non incontrerà mai il genero né il primo nipotino. Ruth, dal canto suo, non assisterà all'agonia del padre né alla sua sepoltura; tuttavia, dedicherà poi la vita all'inventario e alla pubblicazione delle sue opere.

Alla vigilia del matrimonio di Ruth, nel 1921, Rilke indirizza al futuro genero una lettera nella quale fa il bilancio della propria esperienza di padre e della propria esistenza terrena. È consapevole di aver fatto mancare a Ruth una solida relazione con il padre, ma pensa che sia stato un sacrificio inevitabile: «La mia vocazione per la realizzazione *interna* della mia vita era così imperiosa che, dopo un breve tentativo, fu necessario abbandonare il lavoro della sua realizzazione *esterna*». Il lavoro ha prevalso sull'affetto – che del resto è percepito a sua volta come un «lavoro», ma di natura meno degna. Questa vocazione l'ha costretto anche a cambiare incessantemente domicilio, senza potersi identificare con alcun luogo: non ha potuto sentirsi «da nessuna parte fisso, radicato nel mondo esterno», e questo l'ha portato a «esiliarsi all'interno di sé stesso»¹²⁹. Ciò che non dice al fidanzato della figlia, ma che confessa ad altri parenti, è che questo esilio l'ha reso profondamente triste.

«Opera del cuore»: Benvenuta

Al momento del matrimonio e della nascita della figlia, nel 1901, Rilke non ha ancora trovato la propria strada: esita. Si può pensare che, se avesse conosciuto prima la lezione di Rodin e l'esempio di Cézanne, avrebbe evitato di formare una famiglia per potersi dedicare senza rimorsi a ciò che contava per lui più d'ogni altra cosa: la creazione artistica, via ideale per entrare in relazione con l'assoluto. Gli anni successivi a questa esperienza, infatti, mostrano un Rilke che evita di impegnarsi in relazioni affettive durature. Comunque, alla vigilia della prima guerra mondiale – dopo il completamento del *Malte*, la susseguente depressione profonda e le prime elegie composte a Duino – sembra avvenire un cambiamento. Rilke lo affida a una poesia scritta allora e intitolata appunto *Wendung* (*Svolta*), in cui prende atto che è stata conclusa una tappa – quella della scoperta del mondo delle cose –, dunque potrebbe cominciarne un'altra.

*Perché, ecco, c'è un limite al guardare,
e il mondo lungamente misurato dallo sguardo
vuol prosperare nell'amore.
Opera della vista è compiuta,
compi ora l'opera del cuore*¹³⁰.

Era forse giunto il momento di muovere dalla percezione delle cose all'interazione con gli esseri? In realtà, il cambiamento è avvenuto alcuni mesi prima. Siamo alla fine di gennaio del 1914, Rilke vive a Parigi. Un giorno, riceve un messaggio di una lettrice ammiratrice, a cui risponde. Il suo nome è Magda von Hattingberg, una pianista, allieva di Busoni, che vive a Berlino: Rilke le scriverà chiamandola «Benvenuta». La progressione dei sentimenti è folgorante, lo scambio epistolare che inizia nei primi giorni di febbraio raggiunge in breve tempo le vette più alte; e le lettere di Rilke a Benvenuta contengono alcune tra le pagine più ispirate che abbia mai scritto. A fine mese non resiste più e si reca a Berlino. Trascorrono due settimane insieme, poi vanno a Parigi. Un mese dopo ripartono, sempre insieme, per il castello di Duino, vicino a Trieste, ospiti della principessa Marie von Thurn und Taxis. All'inizio del mese di maggio, comunque, alla stazione di Venezia assistiamo all'ultimo commiato. Molti anni dopo la morte di Rilke, Benvenuta racconterà la loro storia e pubblicherà i testi relativi.

Le lettere di Rilke a Benvenuta cercano di riformulare la difficoltà di conciliare vita e creazione. Il dono, e nello stesso tempo la vocazione del poeta, è l'Einssehen, il comprendere il mondo, il «vedere all'interno», fino alle sue manifestazioni più umili. Prendiamo un cane: lo scopo del poeta

non è attraversarlo con lo sguardo, alla maniera di uno scienziato, ma insediarsi al suo interno, nel luogo in cui esso diventa ciò che è, senza per questo fondersi in esso, naturalmente! Altrimenti avremmo soltanto avuto un cane in più a disposizione... Compiere una simile immersione nel mondo e conservarne la traccia verbale, è ciò che Rilke definisce «la mia beatitudine terrena». Egli ricorda ancora l'immagine di san Giuliano che dorme accanto al lebbroso: essere poeta significa riuscire a donarsi interamente al mondo e dunque convertire la laidezza e la miseria in bellezza, una bellezza senza opposto. «Avevo il compito non di essere al di sopra delle cose, ma all'interno». Il fallimento, invece, è l'incapacità di svuotarsi di ogni prevenzione contro il mondo. «Non potevo dormire accanto al lebbroso, per mancanza d'amore, non avrei convertito la lebbra nel suo radioso opposto»¹³¹.

Il fatto è che, se si ama già qualcuno, pensava Rilke, non è possibile donarsi *interamente* al mondo, come esso, gelosamente, esige, non ci si può offrire senza riserve alla parcella del mondo di cui si ha percezione, come il cane davanti a sé. «Il cane si avvicinava e insieme a lui una sofferenza senza nome, perché si era persa la libertà di trasferirsi in lui senza riserve». Adesso esisterebbe un terzo soggetto – l'amato – al quale il poeta e il cane dovrebbero chiedere il permesso di comunicare senza riserve; e «che qualcuno sia al corrente e lo permetta qualche volta ("ancora una volta")», basterebbe a rendere quasi sempre impossibile questo momento incantato». Chi ama un individuo non è più capace di confondersi con il mondo, di praticare questa conoscenza che è preliminare alla nascita della vera poesia, perché lui stesso non è più padrone di sé nella propria globalità; questa pratica esige il dono integrale. Per questo motivo Rilke si era impadronito con fervore di un aforisma dell'amico Rudolf Kassner: «Il cammino dall'interiorità alla grandezza passa attraverso il sacrificio»¹³² e in esso vedeva la descrizione del proprio destino. Quelli che possiedono l'interiorità sono molti e Rilke appartiene a tale schiera. Ma per raggiungere la vera grandezza poetica, pensava, è necessario un sacrificio: quello della vita.

Come racconta nelle lettere a Benvenuta, Rilke aveva dunque scelto l'arte (il lavoro) a detrimento della vita (l'amore). Non era comunque un impegno sulla via della santità e dell'ascesi, anche se in alcuni momenti quest'ultima l'aveva tentato; Rilke sa troppo bene che la rinuncia al mondo sarebbe a sua volta come tradire il progetto in cui crede: «La mia arte non mi ha forse impiantato più profondamente nell'umano, devo tenermene a distanza, ignorarlo?» È questa la tragica esigenza contraddittoria che incombe sul poeta: deve sacrificare la vita all'arte, ma è con la vita che crea la propria arte. Dunque non deve né donarsi, né sottrarsi alla vita; deve restare disponibile a essa, ma non prendervi parte. La soluzione escogitata da Rilke consisteva nel mantenere il contatto umano, ma senza renderlo personale – rivolgersi all'umanità, preferibilmente agli esseri

umani. «Finché l'umano non mi concerne, gli riservo una comprensione amicale»¹³³.

Questi temi ci sono ormai familiari. La novità nella corrispondenza con Benvenuta è che Rilke prova una viva insoddisfazione davanti a questa separazione così netta tra arte e vita. È un essere generoso, sa donarsi, tutti quelli che l'hanno conosciuto lo confermano. Ciò che non sa fare bene è ricevere – come se accogliere gli altri lo minacciasse nella sua stessa identità; ma è proprio accettare di ricevere, dipendendo così dagli altri, che segna l'inizio della generosità superiore. Con Benvenuta, molto più che con ogni altra donna in precedenza, vorrebbe prendere l'altra strada: scegliere l'amore, anche se comporta la rinuncia all'arte. La rivelazione avviene fin dalle prime lettere che le indirizza; tuttavia, la diffidenza è ancora molta. Sta a voi decidere, dice immediatamente, deponendo così le armi, per poi tirarsi subito indietro: no, per il momento è impossibile. Cerca di convincersi del movimento avanzando: la miglior prova della mia capacità di amare non risiede nel fatto che ho voglia di prendere una decisione? Vivere un tale amore renderebbe inutile l'arte: «Oh non poter passare che dall'ombra, creata dalle tue mani, all'eterna luce, che emana dalla loro musica». Benvenuta gli ha permesso di ricevere, e non solo di donare, pertanto egli parla della «testimonianza di tutta la mia esistenza»¹³⁴; e, sul treno che lo conduce da lei, le dedica questi versi:

*Puoi immaginare quanti anni ormai
passo – estraneo tra estranei
ed ora infine tu mi conduci a casa*¹³⁵!

Rilke non ha smesso comunque di diffidare di Benvenuta, ma soprattutto di sé. Ogni slancio che lo avvicina a lei è preceduto, accompagnato e seguito da riserve, timori, passi indietro, barriere protettive. Egli riconosce che dovrebbe piuttosto seguire l'esempio di Beethoven, divenuto sordo al mondo per poter udire la propria musica interiore e restare isolato. In altre parole, Benvenuta rischia di immaginarsi che egli vanti dei diritti su di lei e per questo ritirarsi. Se è questo che capita, non ha motivo di preoccuparsi: lui comprenderà perfettamente, sa di non meritare altro; del resto, ha già ricevuto più di quanto non sperasse. Se la incontra, il poeta sarà all'altezza? La sua guarigione non è forse troppo rapida, sarà in grado di adattarsi ai grandi spazi dell'esterno? La realtà sarà all'altezza del sogno? Fino all'ultimo momento esita a impegnarsi, a rinunciare al conforto della scrittura e a partire.

Tuttavia, parte. Poteva temere qualunque cosa da quell'incontro audace. E se si fosse trattato di un'improvvisa delusione, di un disgusto fisico? Ma no, il passaggio dal sogno alla realtà sembra avvenire senza troppe difficoltà. A tale riguardo bisogna rifarsi ai ricordi di Benvenuta. A sentir lei, tutto si svolge alla perfezione. Nelle lettere scritte in quel

momento a Lou Andreas-Salomé, è lui stesso a parlare di «ogni genere di cose inaspettate, felici». A Berlino, Rilke affitta una camera d'albergo, a Parigi sarà Benvenuta a farlo. Passeggiano, parlano tra loro, si tengono per mano; lui le legge dei libri, lei lo avvicina alla musica suonando solo per lui. «Quando il pianoforte tacque s'era fatto già buio. Il merlo non cantava più, ci fu un lungo silenzio. Poi sentii Rainer avvicinarsi in quella quiete, alle mie spalle, e le sue mani sui miei capelli e il suo volto infuocato e inondato di lacrime sulla mia guancia»¹³⁶.

Apparentemente, è a Duino, dove sono ospiti della principessa von Thurn und Taxis, che la relazione comincia a incrinarsi. Non è un'impressione fortuita: è la stessa principessa a contribuire in prima persona al fallimento di questo amore. Benvenuta se ne rende conto, ma nel suo comportamento vede l'accentuazione di una realtà più che un intervento deliberato. La principessa, infatti, la invita a un incontro nel corso del quale le spiega che, come la Signora delle camelie, dovrebbe rinunciare alle proprie pretese. Rilke è innamorato di lei, certo, ma questo amore lo priva della sua natura profonda, perché non riesce più a lavorare. Se i due vivessero insieme, l'arte ne patirebbe: al posto delle opere sublimi, ci sarebbe solo un amore umano, troppo umano. Ma «la missione di Rilke è di esser solo, il suo sacrificio è il dolore. E sarà proprio il dolore a spingerlo in alto, verso nuovi, grandi compiti creativi»¹³⁷.

Come si evince dai suoi stessi ricordi, la principessa si mostra ancora più ostile. Non appena ha visto arrivare al castello quella pianista, ha preso la decisione: Rilke deve abbandonare la musica che passa per gli orecchi e dedicarsi esclusivamente all'ascolto della musica che è dentro di lui: egli è la musica, perciò non deve *averla*. A suo dire, sarebbe stato lo stesso Rilke a supplicarla di venirgli in aiuto e allontanare Benvenuta. Nello stesso tempo, però, ce lo dipinge come accecato dalla nuova passione e bisognoso di essere illuminato da quelli che lo circondano. La gerarchia tra l'arte e la vita è stabilita troppo nettamente perché la principessa accetti di vederla mutare; ella fa dunque di tutto perché la pratica non sconfessi la teoria. Ricorda a Rilke la sua regola di vita anteriore, come se fosse una verità eterna: «Dottor Serafico [è il nome, rivelatore, che ella gli affibbia], la vostra fidanzata è la solitudine»¹³⁸. A Rilke che le avrebbe confidato il desiderio di condividere, almeno una volta, la vita degli uomini – le loro sofferenze, ma anche le loro gioie –, ella avrebbe replicato: «Serafico, siete nato per l'opera dello Spirito immortale, una sola cosa è necessaria, ed è il prezzo da pagare, non dovete né vivere, né amare, né gioire come gli altri».

Prima ancora che Rilke incontrasse Benvenuta, la principessa gli aveva esposto l'idea che si faceva del suo destino: «Se non foste così disperato, non potreste probabilmente scrivere in modo così meraviglioso. Perciò, siate disperato! Siate assai disperato, e siatelo ancor più!». In occasione della relazione di Rilke con Benvenuta, il loro comune amico Kassner

avrebbe aggiunto: «Deve rinunciare alla compagnia. È un grande malinteso non comprendere che nella vita si è soli e più ci si eleva più ci si allontana»¹³⁹. È chiaro che il ritorno alla situazione precedente soddisfa anche la principessa: ella può continuare così a svolgere il ruolo di protettrice benevola, amica delle arti e delle lettere, che aiuta il genio solitario a raggiungere il vertice della propria creazione. Sarebbe questa, secondo l'analisi che ha fatto la principessa, la donna ideale di cui Rilke ha bisogno: una persona che sappia donare senza chiedere nulla in cambio – in altre parole, capace di liberare Rilke da qualsiasi dovere di reciprocità.

Senza dubbio, comunque, non bisogna biasimare troppo la principessa o altri amici riguardo al fallimento del rapporto tra Rilke e Benvenuta, anche se fanno tutto il possibile per contribuirvi; la ragione più profonda del suo epilogo risiede nell'atteggiamento degli stessi protagonisti. Benvenuta ha davanti a sé un uomo innamorato, pronto a sacrificare ogni cosa per lei, quantomeno a tentare di non fuggire più l'amore, ma è troppo impressionata dall'immagine che traspare dagli scritti di Rilke, dai racconti che fa di sé o che gli altri fanno di lui, per non rendersi conto che Rilke, amandola, esercita una violenza inammissibile su di sé. Egli vorrebbe gustare con lei la gioia sconosciuta di essere un uomo come tutti gli altri; Benvenuta non può evitare di vedere in lui l'essere d'eccezione, ed è proprio il motivo per cui lo ama. Nel momento in cui scrive le memorie, identifica la ragione stessa del fallimento finale proprio in questa incapacità di immaginare Rilke come un uomo comune. Ecco la sua prima impressione: «Pensavo: “Non è un essere umano, ma un'apparizione, discesa come per miracolo sulla nostra povera terra e proprio incontro a me”. Allora non supponevo che appunto questo pensiero doveva più tardi procurarci un dolore indicibile». Questa impressione iniziale non fa che essere confermata successivamente e quando, a Parigi, Benvenuta si pone una domanda eminentemente pratica: ha intenzione di sposarlo?, in una lettera alla sorella, ammette: «A questo punto debbo confessare a me stessa di no. Egli è per me la voce di Dio, l'anima immortale, Fra Angelico, tutto quel ch'è soprannaturale, buono, elevato e santo – ma non un essere umano! Ho un'indicibile paura di rendere troppo umano questo sentimento profondo e unico ch'io ho per lui, che nella vita di tutti i giorni dovrebbe penetrare nella sfera dell'esistenza terrena, dove non potrebbe mantenersi senza rinnegarsi illimitatamente»¹⁴⁰. Proprio quando Rilke decide di rendersi umano e pensa che non si rinnegherà se ama una donna e prende contatto con il quotidiano, ella, invertendo il gesto compiuto da Eloisa mentre scrive ad Abelardo, bacia l'immagine di lui, da cui vuole liberarsi, e gliela rimanda come il suo destino ineluttabile: non gli permetterà di scendere dal suo piedistallo tra i comuni mortali!

Benvenuta non è meno decisa degli altri amici di Rilke ad aiutarlo, perfino a costringerlo a restare l'artista geniale di sempre, a costo di cadere in disgrazia. Inizialmente prevalgono i rimorsi. «Sono un po' inquieta, in

qualche modo», scrive nel diario, «perché mi accorgo che Rilke non lavora. Lui che considera la solitudine, l'isolamento, il dovere supremo, l'obbligo più alto della sua vita, vive ora soltanto di musica e di progetti di viaggio». Forse è stanco della solitudine? No, quelli che gli sono vicini ne sono più che convinti. Quando Benvenuta lo ascolta leggere le prime elegie, a Duino, la sua certezza non fa che rafforzarsi. «Mi sembra assolutamente impossibile che egli non le porti a fine. Posso però capire che quest'opera, creata nel dolore, esiga, probabilmente, la definitiva rinuncia a una esistenza umanamente placata e riscaldata dall'affetto». «Voglio togliere a te, e a me, ogni possibilità di revoca, Fra Angelico; perciò voglio dirti di partire quando sarà pronto il tuo naviglio, che ti condurrà nei mari lontani della solitudine, là dove il lavoro ha sulla tua vita "primordiali diritti", diritti per sempre più validi di quelli che abbia mai potuto aver io»¹⁴¹. Stando così le cose, risulta chiaro che la principessa non ha incontrato molte difficoltà a convincere Benvenuta a lasciare Rilke.

Bisogna anche analizzare l'atteggiamento di Rilke. Non è che abbia mancato di sincerità nel desiderio di sottrarsi al proprio destino glorioso, che sia stato segretamente tentato di ritornare alle certezze, per quanto desolanti, di una vita nell'arte. No, Rilke è realmente guidato da uno slancio che fino ad allora aveva ignorato, assapora una felicità inaudita ed è pronto ad assumere le conseguenze del proprio gesto. Ma l'amore che egli sogna può essere solo vissuto – quello che egli vive, può essere condiviso? Benvenuta forse s'inganna quando pensa che egli sia un angelo piuttosto che un uomo; e lui, vede la vera Benvenuta? Non potrà mai esprimerle che cosa ella rappresenti per lui, le scrive in una magnifica preterizione, solo le stelle potrebbero farlo al posto suo: a tal punto è impregnato di lei da sfuggire alla condizione mortale degli uomini¹⁴². Benvenuta è la perfezione; ma non si può, in questa vita, vivere con una perfezione, sposarla in chiesa, amarla giorno dopo giorno. La vita umana reale non appartiene al registro della perfezione, l'individuo non vince mai la propria incompletezza, dunque anche l'essere più amato conserva la propria. Rilke trasforma questa donna in un assoluto, la sacralizza, le attribuisce lo stesso posto della propria arte, quello di un Dio inaccessibile; di conseguenza, arte e amore risultano incompatibili. Qualcosa di tragicamente impossibile caratterizza il suo stesso progetto: conoscere solo l'estasi, alla realtà di tutti i giorni sostituire l'assoluto. Perché il quotidiano non può essere *sostituito* dal sublime: è dentro di lui, con tutte le sue imperfezioni, e anche dentro alla stessa lebbra, che bisognerebbe scoprire la bellezza.

La potenza che ha Rilke di trasfigurare, ossia il suo dono poetico, questa volta sembra troppo grande per consentirgli di vedere gli esseri come sono veramente. Le lettere che scrive a Benvenuta non partecipano di un dialogo, provocano le vertigini ed esigono l'acquiescenza piuttosto che la risposta, richiedono di essere assaporate e ammirate come si farebbe

con un'opera d'arte (lui stesso parlerà, successivamente, della loro bellezza). In queste lettere magnifiche, compie una scoperta umana, che non è quella di Magda, ma di sé stesso; una sola soggettività le abita, la sua. Essere innamorato gli permette finalmente di manifestarsi. Egli esalta la persona a cui scrive, ma senza percepirla veramente e non è certo casuale se il vero nome della sua corrispondente si trova sostituito dal soprannome, Benvenuta, che la definisce in rapporto a lui. La poesia, perfino a sua insaputa, e senza dubbio contro la sua volontà, ancora una volta ha prevalso sulla vita. I due amanti sono condannati alla sofferenza: vogliono amarsi, ma non possono, ciascuno auspica di rendere felice l'altro, eppure si sente responsabile del suo dolore. Non possono chiamare in causa le circostanze, la colpa è dentro di loro.

Una volta finita la relazione, i protagonisti di questa tragica storia d'amore tenteranno di coglierne il significato. Rilke si chiuderà nel registro dell'autoaccusa e dell'autodenigrazione: non mancava nulla per la felicità, si dirà; non aver saputo cogliere l'occasione è la prova definitiva della sua incapacità di vivere. «Nessuno può aiutarmi, nessuno», scrive a Lou Andreas-Salomé nel giugno del 1914; «non sono stato all'altezza di un compito puro e lieto. [...] Ormai non ho dubbi, io sono malato, la mia malattia ha eroso molto di quanto si è trovata attorno». Alcuni anni più tardi, Benvenuta riceve una lettera di Rilke che le sarà inviata solo dopo la sua morte; egli prende tutta la colpa su di sé e sulla propria infermità. «Non ho osato, non ho avuto il coraggio di credermi capace: di fermare il sole». Peraltro, non rimpiange nulla. «Dio mi ha pur condotto sul monte, e mi ha mostrato te. Te, Benvenuta! E chi potrebbe mai togliermi quel che ho visto? Anche la morte non può che sigillarlo in me...»¹⁴³

Toccherà a Benvenuta trarre la vera lezione della loro avventura, non per definire il carattere di Rilke, ma per affermare la tragica sofferenza insita nella condizione umana stessa, a causa della quale non tutti i nostri legittimi obiettivi possono essere perseguiti nello stesso tempo. Rilke, secondo lei, è l'uomo che meglio di chiunque altro sa mettersi all'ascolto del mondo; ma, proprio per tale motivo, non può farne parte. «Rainer comprende un cuore che accetta la vita, come nessun altro, – ma non lo possiede; al suo cuore è dato soltanto di comprendere pienamente quel che avviene nella natura, nelle creature umane. A lui è concesso di conoscere il mistero che si nasconde dietro ogni evento, di dire quel che sembrava inesprimibile, e perciò la intensità, la bontà e la purezza della sua sacra umanità ci stupiscono. Eppure proprio questa sua sacra umanità è la fonte del suo dualismo e del suo dolore»¹⁴⁴.

Non è possibile allo stesso tempo conoscere la vita e viverla, sembra dire Benvenuta, entrambe sono desiderabili, sia per l'individuo isolato sia per l'umanità intera. I primi passi sul cammino del destino possono restare incerti; ma sopraggiunge un momento in cui bisogna scegliere tra grandezza e felicità, tra servire l'umanità o gli individui che abbiamo

vicino; al di là della scelta compiuta (che non dipende interamente dalla volontà del soggetto), si assiste all'abbandono tragico di un ingrediente essenziale della vita. Le opere superiori dell'intelletto sono indispensabili all'umanità come gli individui capaci di amare e di dedicarsi al prossimo. E ciascuno, nella vita personale, nel proprio piccolo, ripete questo gesto di automutilazione. Non è possibile soddisfare gli dèi e gli uomini contemporaneamente; tuttavia, non ci si può impedire di desiderarlo. Il pensiero di non avere realizzato la propria vita non è più rassicurante di quello di averla sprecata; e in entrambi i casi non si sarà fatto altro che mettere in evidenza ciò che lo stesso Rilke definisce «un'incrinatura insanabile»¹⁴⁵.

Rilke ha conosciuto le gioie dell'amore – non quelle della vita insieme.

L'ultimo grande amore

Il destino di Rilke, dunque, non è la solitudine, ma il tentativo – vano – di evitarla, il bisogno contraddittorio, e per questo tragico, di desiderare e temere al tempo stesso l'amore. Malgrado gli ammonimenti della principessa e le promesse fatte, non potrà conservare il proprio cuore solo per sé – e come potrebbe? L'ultima grande storia d'amore che vivrà inizia alla fine dell'estate del 1920: è quella con Elisabeth Klossowska, chiamata anche Baladine, e nelle lettere soprannominata «Merline». Per sommi capi la vicenda è la seguente: l'incontro avviene all'inizio del mese di agosto; durante l'autunno si alternano incontri e separazioni. È una donna dalla ricca personalità: artista, come molte altre amanti di Rilke, ma anche plurilingue in esilio (è una polacca che vive in Germania, in Svizzera e in Francia) e, per la prima volta nell'esperienza di Rilke, madre; del resto, egli si occuperà dei figli di Merline, Pierre e Balthus, ben più di quanto farà con Ruth, la propria figlia.

In novembre Rilke alloggia per l'inverno nel castello di Berg, dimora solitaria dove spera di ritrovare la voce del mondo che è divenuto incapace di ascoltare ormai da lunghi anni. In dicembre, però, riceve notizie allarmanti sulle condizioni di Merline e scopre di essere assai preoccupato per la sua sorte. L'intensità dei sentimenti cresce pericolosamente per lui e, all'inizio del gennaio del 1921, Rainer si precipita a Ginevra dove raggiunge Merline. Rimane con lei per tutto il mese, poi sarà lei a rendergli visita a Berg a metà febbraio. Nelle settimane successive si susseguono lettere, telegrammi e telefonate. Nei primi giorni di aprile, Merline si trasferisce più lontano: va a Berlino. Rainer poco per volta ritorna sulle proprie disposizioni anteriori. Ma è troppo tardi: in maggio è costretto a lasciare il castello di Berg. È stato un inverno infruttuoso, invece di scrivere Rilke si è dedicato alla propria passione per una donna. Ancora una volta si è avuta la prova della tragica incompatibilità tra vita e poesia,

amore e creazione.

Rilke medita sul fallimento e su questa incompatibilità sia nelle lettere che indirizza a Merline sia negli appunti che prende per sé, ma che senza dubbio immagina per una pubblicazione postuma (cinquant'anni più tardi, formeranno il libro pubblicato sotto il titolo *Il testamento*). In essi cerca di comprendere meglio la natura del conflitto nel quale si trova coinvolto, vuole difendere la scelta compiuta e formulare il proprio ideale d'amore al servizio della creazione.

Che Rilke, poeta, voglia proseguire la propria opera non ha nulla di sorprendente. Per porre fine all'incapacità creativa che dura ormai da anni, per vincere la propria sordità, ha bisogno di tutte le forze. Deve abbandonare gli altri luoghi dell'esistenza per abitare la propria voce di poeta: «Mi occorre un calore talmente intenso e repentino che, per produrlo, chiamo a raccolta il sangue di ogni mio organo onde metterlo a disposizione di cuore e testa». Se riesce nell'intento, allora può avvicinarsi all'obiettivo di svelare il mondo – non le forme infinitamente mutevoli che ciascuno ha davanti agli occhi, ma la sua stessa anima; mettersi in stato di «disponibilità» per «rendere la vita essenziale» delle cose e «realizzare l'anima invisibile, questa danzatrice tra gli astri». Che cos'è la poesia? che cos'è l'arte? Un'apertura alla totalità del reale, la capacità di scoprire la bellezza dell'esistenza in ciascuna delle sue particelle. L'artista è colui che rivolge «un definitivo e libero assenso verso il mondo», che vive la «passione per la totalità» e vince l'incompiutezza intrinseca all'essere umano. Per riuscire nell'intento, l'artista deve attingere incondizionatamente a tutto l'amore di cui è capace. «Il principio del mio lavoro è un'appassionata sottomissione all'oggetto che mi tiene occupato, quello, in altre parole, a cui appartiene il mio amore»¹⁴⁶. In Rilke, la passione è necessariamente vissuta nell'accoglimento passivo.

La scelta, come aveva già spiegato a Benvenuta, ricade tra i destinatari sconosciuti e l'essere conosciuto, tra gli innumerevoli Essi e l'unico Tu, tra l'amore per il mondo, illimitato, rivolto a tutti gli esseri umani, e l'amore per un particolare individuo, che in fin dei conti è un sentimento egoista e ridotto. E Rilke ha deciso: «Chiarore e buio dentro di me non possono essere determinati dall'influenza preponderante di una persona, ma solo da un'entità senza nome». In tale contesto l'amore per un individuo particolare deve essere superato e messo da parte. L'amore personale è quello che, contrariamente all'altro, appartiene non alla necessità interiore, ma al caso. Questa persona unica, che il destino ha posto sul nostro cammino, costituisce un ostacolo tra noi e il mondo; fissando lo sguardo su ciò che si ha vicino, l'immagine del mondo intero diventa sfocata. «Perciò l'esperienza amorosa appare come una forma per così dire minore, atrofizzata, inetta dell'esperienza creativa, come una sua riduzione»¹⁴⁷.

Fin qui la teoria. Ma, come al tempo di Benvenuta, non segue la pratica. Molto presto, Rainer mette in discussione la gerarchia stabilita tra

arte e vita e accosta l'esperienza dell'amore alle gioie suscitate dalla creazione. Poi, scongiura: «Oh, se tu potessi riuscire a togliermi fino all'ultimo questa paura d'amore che paralizza le mie facoltà e perfino i miei istinti...». L'amore non può accontentarsi di ciò che ha già conquistato, cambia continuamente l'obiettivo del proprio desiderio. Quando Merline si ammala, Rainer soffre per e attraverso di lei, non scrive versi, ma pensa all'amata. Merline si è impadronita di lui, ha deviato il corso della sua vita. Invece di optare serenamente per la continuazione della propria opera, Rilke è combattuto tra due poli d'attrazione di pari intensità. Proprio per questo motivo, la sua concentrazione ne risente. «Il mio cuore si era spinto fuori dal centro della sua orbita, verso la periferia, là dove era più vicino a te» – ma, nello stesso tempo, più lontano da lui stesso. L'esperienza dell'amore, che avrebbe dovuto arricchirlo, l'ha devastato e al posto della felicità ha trovato la miseria. «Una questione che mi gravava di preoccupazioni e di oppressioni riuscì a inquietarmi nel mio ritiro in modo così invadente che ogni protezione si rivelò illusoria», confessa, un po' confuso, a Marie von Thurn und Taxis. E il testo che riesce a scrivere in compagnia di Merline (figura nel *Testamento*) è una specie di scrittura automatica, un elenco di parole senza nesso né forma, che lo stesso Rilke intollererà «Incubo»¹⁴⁸.

In una lettera di quel periodo, Rilke tenterà di esaminare tutti gli aspetti del problema. Il grande, l'eterno conflitto della sua esistenza è di «accordare vita e lavoro nel senso più puro», perché è evidente che «quando si tratta dell'infinito, incommensurabile lavoro dell'artista, le due direzioni si oppongono». Alcuni se la cavano alternandole senza mai farle incontrare, altri rinunciano decisamente alle gioie dell'esistenza rifugiandosi nell'ascetismo. Ma Rilke, ancora una volta, rifiuta queste soluzioni in nome di un'esigenza che risponde alla natura stessa della sua poesia (conferma così l'interpretazione di Benvenuta): «Dato che la mia produttività, in fin dei conti, deriva dall'ammirazione più immediata della vita, da una meraviglia quotidiana, inesauribile davanti a essa (ci sarei arrivato in sua mancanza?), non potrei vedere che un'altra menzogna nel rifiuto, in un qualunque momento, del suo generoso apporto»¹⁴⁹. Un simile gesto farebbe poggiare tutta la sua arte su un inganno. Al termine della propria esperienza esistenziale, Rilke condanna il progetto iniziale: non può rinunciare alla vita per celebrare l'arte. Se il fiume si separa in due rami, ognuno di essi è condannato a prosciugarsi. È anche vero, tuttavia, che «non siamo fatti per avere due vite». Sono esigenze contraddittorie. L'impressione, qui, è che Rilke si sia chiuso da solo in un vero vicolo cieco: per essere poeta come lui auspica, la vita gli è al contempo indispensabile e impossibile. Tuttavia, queste esigenze corrispondono a una verità del suo essere; pertanto, il conflitto risulta insanabile.

La principessa Marie von Thurn und Taxis, che considera la relazione con Merline come una nuova caduta nel mondo comune, reitera il proprio

verdetto: il suo poeta preferito non è destinato ad amori terreni. «O poeta! chi non comprende che [in cambio] del genio che gli ha donato, [Dio] gli chiede la sua vita [...], poeta che tenta sempre nuovamente di attingere anche lui alla fonte della vita, e sempre il Dio geloso ad abbeverarlo di amarezza alle acque dolci». Rilke vuole amare una donna come se amasse Dio, senza che ciò comporti né corrispondenza né obblighi; ma non trova donne così. Peraltro, non può sopravvivere senza una figura femminile al proprio fianco. Che fare? Una via d'uscita verso l'alto è impossibile, bisognerebbe cercare all'estremo opposto, come faceva già Rodin; Rilke dovrebbe incontrare una donna disponibile ad accettare di «vivere solo per lui, senza pensare alla propria piccola vita insignificante, stupida probabilmente e senza alcuna importanza»¹⁵⁰. La principessa non nutre alcun interesse per i sentimenti di Merline, ma si rende pienamente conto delle sofferenze di Rilke.

Nel 1921 il poeta concepisce l'idea che esista comunque un'altra via angusta, capace di superare la contraddizione. Certo, richiede molta buona volontà da entrambe le parti: l'amata deve accettare, anche lei, non di rinunciare al proprio amore, ma di vederlo mutare in passaggio verso l'amore universale indispensabile alla creazione. Ciò che Rilke non riesce a ottenere da sé, lo chiede a lei: usando argomenti razionali cerca di persuaderla della necessità di un allontanamento, perché sia lei stessa a imporglielo. Ancora una volta, si tratta di assicurare non solo una solitudine psichica, una disponibilità del corpo, condizione che può essere raggiunta senza particolare difficoltà, ma anche la libertà dello spirito. A tale scopo occorre rinunciare a lettere troppo frequenti e appassionate: malgrado il suo allenamento di quasi vent'anni, Rilke non è certo invulnerabile. A maggior ragione bisogna evitare le conversazioni telefoniche. Occorre, sacrificio più alto, chiedere all'amata che non sia più triste per il fatto che l'amore rimane così sospeso. Se Merline soffre troppo, Rainer non potrà evitare di pensare a lei e non riuscirà a vincere il senso di colpa. «Non c'è prigione più dura che il timore di ferire la persona amata»¹⁵¹.

Ogni sforzo di Rilke, pertanto, sarà teso a descrivere a Merline l'immagine della relazione ideale tra due amanti, perché sia lei a viverla. Infatti, ed è un aspetto essenziale, Rilke non è mai tentato dalla rottura, dalla rinuncia assoluta alla relazione d'amore e di tenerezza. Si batte per la propria solitudine, ma lo fa attraverso innumerevoli lettere che gli permettono di assicurare un contatto umano ininterrotto; diffida dell'amore, ma non lo rifiuta. La stessa reinterpretazione delle relazioni tra lavoro e amore, che gli permetteva di comprendere come fossero la medesima cosa, lo obbliga anche a rispettare l'amore umano, perché non è estraneo all'ambito del suo lavoro. Poiché lo scopo è di andare al cuore di ogni cosa, scoprire la bellezza di ogni atto, il poeta non ha il diritto di escludere dal proprio orizzonte il solo amore.

L'apparizione di Merline è servita a Rilke per spegnere l'inquietudine che lo bruciava (arriverà mai l'amata?), ma ora è in nome di questo stesso amore che Merline deve proteggere la sua solitudine. La relazione amorosa deve essere sufficientemente pacata e serena per non distoglierlo dalla sua ricerca. Ma può fare di più: ampliare il suo mondo, dilatare la sua esperienza, non rappresentare un ostacolo tra lui e la verità, essere piuttosto una via per raggiungerla. «Che fosse per me una finestra affacciata sul cosmo dilatato dell'esistenza... (non specchio)». In quel momento, e soltanto allora, colei che ama potrà a sua volta raccogliere i frutti della propria abnegazione, assorbire ciò che «sgorga inesorabilmente» dal poeta. L'allontanamento apparente servirà così a un avvicinamento finale. «M'allontano da voi – ma, poiché compirò tutto il giro, a ogni passo mi avvicinerò di nuovo»¹⁵². Se colei che ama può raggiungere tali altezze, l'opera li riavvicinerà invece di separarli.

Del resto, avverrà così, dopo alcuni tentennamenti e passi falsi. L'amore di Merline per Rilke è tale che ella sa rinunciarvi. In certo qual modo accetta di diventare l'amante ideale che s'immaginava il poeta, sorella di Mariana Alcoforado e di Gaspara Stampa, colei che all'amato preferisce l'amore e che non considera più necessaria la presenza dell'oggetto amato; colei il cui amore raggiunge la pienezza nell'assenza. «Ti amo tanto che posso lasciarti», gli scrive un giorno; ella non smetterà mai di cedere al suo assoluto bisogno di creare. Capisce che cosa cerca il poeta e lo aiuta a trovarlo. Durante l'estate del 1921, scopre con lui un'altra dimora isolata in Svizzera, il castello di Muzot: gli consiglia di scegliere quello e si prende carico di metterlo a posto; poi, in autunno, riparte per Berlino, da dove lo conforta con il suo affetto lontano. Rilke può informare la principessa: «La mia amica ormai resterà qui solo finché la sua assistenza mi sarà necessaria». E avviene il miracolo tanto atteso: durante l'inverno dell'anno seguente Rilke ode di nuovo la voce dell'universo e, nell'arco di una settimana, scrive le proprie opere della maturità, le *Elegie duinesi* e i *Sonetti a Orfeo*. Il giorno seguente alla rivelazione, la prima lettera che scrive è indirizzata a lei: «Merline, sono salvo! Ciò che più mi pesava e angustia è fatto, e splendidamente, credo. S'è trattato solo di pochi giorni: ma mai ho sopportato un simile uragano di cuore e di spirito. Ancora ne tremo – questa notte ho creduto di non farcela; ma eccomi vincitore»¹⁵³.

Questo stato di esaltazione non può durare a lungo. Poche settimane più tardi, Rilke cade di nuovo nella depressione; a partire da questo momento cominciano a manifestarsi i sintomi della leucemia. Durante gli ultimi anni, Rilke si dedicherà essenzialmente alla traduzione.

Il mal d'amare

Dopo aver analizzato il destino di Rilke, si può essere tentati di

intraprendere due strade molto diverse: una permetterebbe di cogliere la singolarità del suo caso, l'altra cercherebbe di individuarne la portata universale. Il mal di vivere di Rilke può essere tutto suo; il progetto di vita che difende e tenta di mettere in pratica, invece, riguarda ciascuno di noi. Raccogliamo alcuni elementi riferibili a entrambe le scelte.

Perché, si chiede Rilke con insistenza, la mia vita è una tale tortura, per quale motivo non posso sfuggire all'angoscia, né alla depressione, nemmeno a incessanti sofferenze fisiche? Inizialmente, egli non può sottrarsi all'idea che esistano delle cause esterne: ha lavorato troppo, forse è stato eccessivamente distratto, o c'era il rischio che la madre andasse a trovarlo, ovvero il clima del luogo non gli si addiceva. Parigi, la grande città, lo aggredisce: «Il suo urlò senza fine penetrava nel mio silenzio, il suo orrore mi seguiva fin dentro la mia triste stanza e i miei occhi soggiacevano oppressi dalle immagini dei suoi giorni». Le sensazioni che riceve non si lasciano dominare, lo trafiggono e lo bruciano: «Non sono uno che afferra l'impressione: la sua punta acuminata mi viene messa a forza nella mano, si configge dentro il palmo e quasi contro la mia volontà»¹⁵⁴. Durante la prima guerra mondiale le circostanze esterne – l'impossibilità di ritornare a Parigi, la mancanza di introiti, il rischio del servizio militare – aggravano la miseria in cui versa. Negli ultimi tre anni di vita, prima di essere sopraffatto dalle conseguenze della leucemia, si convince che la sua sofferenza è da attribuire a una pratica smodata della masturbazione.

È consapevole, tuttavia, che queste spiegazioni circostanziali non bastano a spiegare il suo malessere, non più di quanto non riescano le analisi dei medici del corpo. Quando Rilke cerca una causa più generale per la propria incapacità di vivere felice, sovente si richiama alle vicende dell'infanzia, in particolare alla relazione con la madre. Egli sa che questo amore iniziale è stato decisivo; ne ha descritto l'intensità nei poemi o nelle scene del *Malte* con accenti proustiani, per esempio quando i genitori tornano da una serata perché la madre possa consolare il figlio febbricitante: «E tastai, stupito e deliziato come non mai, i suoi capelli e il suo piccolo viso curato e le fredde gemme alle sue orecchie. [...] E restammo così e piangemmo teneramente e ci baciammo, finché sentimmo che c'era mio padre e che dovevamo separarci». La realtà della vita è stata un'altra. Adulto, Rilke non è in buoni rapporti con la madre e la evita; ma, a leggere i suoi ricordi, accadeva così fin dai primi anni: «Sento come già da bambino ho desiderato staccarmi da lei». La ragione di questa fuga sarebbe il timore di non trovare l'amore di cui è alla ricerca; negli ultimi anni Rilke parlerà di «questo timore di essere amato che risaliva ai primi dolori dell'infanzia e non lo avrebbe mai lasciato». Questa forma d'amore, la domanda seguita immediatamente da un passo indietro, l'una necessaria quanto l'altro, si ritrova nei rapporti che intrattiene in età adulta con le donne; interrogandosi a tale riguardo, scrive a Benvenuta: «È il gesto che

non ho cessato di ripetere, fin dall'infanzia, nelle mie relazioni con gli altri: annullare lo slancio infinito di donare facendo un incomprensibile passo indietro»¹⁵⁵. Tale spiegazione forse permette di risalire alle origini del trauma, ma non dice come superarlo.

Mentre cerca di comprendere l'eterna difficoltà a comunicare nell'affezione, a donare e ricevere aiuto, a Marie von Thurn und Taxis in maniera più brutale Rilke scrive: «Non sono "amante" in nessun senso, sono impressionato solo esteriormente, forse perché nessuno mi ha mai del tutto emozionato, forse perché non amo mia madre»¹⁵⁶. Probabilmente è questa la ragione per cui, eternamente insoddisfatto delle proprie relazioni amorose, vivrà serenamente le relazioni con donne che manifestano nei suoi confronti l'atteggiamento protettivo di una madre o di una sorella, come la stessa Marie von Thurn und Taxis o, negli ultimi anni, Nanny Wunderly-Volkart. Sempre in questa direzione evolve il legame più importante della sua vita, quello con Lou Andreas-Salomé: dopo un breve periodo di amori tumultuosi, a partire dal 1903 la relazione si trasforma e prosegue, con la medesima intensità, fino alla morte del poeta. In lei Rilke trova un'attenzione benevola, un ascolto comprensivo, un affetto da cui non si sente in alcun modo minacciato. Ma questi surrogati materni, evidentemente, non possono trasformare il suo modo di amare – o, piuttosto, di amare male.

Rilke, certamente, vorrebbe fuggire questi stati di profonda sofferenza, ma non sa come fare. Né gli slanci d'amore per le diverse donne, né l'esaltazione conseguente ai momenti di scrittura ben riuscita, come abbiamo visto, guariscono lo stato doloroso nel quale è caduto. Si vede così costretto a cercare l'aiuto dei medici – non solo i medici del corpo, ma anche quelli dell'anima. In breve tempo Rilke scopre l'esistenza della psicanalisi, perché la moglie Clara è in terapia con il barone Gebattel. Contemporaneamente ne teme gli effetti, perché rischierebbe, dice in una lettera a Lou Andreas-Salomé nel 1911, di eliminare dalla sua anima proprio ciò che serve da terriccio alla sua creazione. Ancora una volta, dunque, l'alternativa è tra favorire l'arte o la vita e Rilke sceglie la prima. Quando scrive a Gebattel alcune settimane dopo, esprime ancora una forte riserva: vorrebbe guarire, ma non a discapito della propria creazione. «Riuscite a capire, caro amico, che temo di turbare con qualche specie qualunque di classificazione e di controllo anche utile un ordine infinitamente superiore al quale, dopo tutto ciò che è capitato, dovrei dare ragione, anche se mi annienta?» Egli spera, del resto, che il lavoro stesso costituisca un «autotrattamento analogo». Non saremo sorpresi dunque di vedere che, alcuni giorni più tardi, Rilke rinuncia all'idea di entrare in analisi, temendo, come dice a Gebattel, che «se vengono scacciati i miei demoni, i miei angeli potrebbero avere leggermente, diciamo anche solo un tantino di paura»¹⁵⁷.

Bisogna dire che la stessa Lou Andreas-Salomé, sua grande confidente e

figura di riferimento, condivide il punto di vista di Rilke. Ricordiamo che questa donna, inizialmente legata da un'intensa relazione con Nietzsche, poi con l'amico filosofo Paul Rée e di cui Rilke è stato l'amante tra il 1897 e 1900, è divenuta psicanalista e seguace di Freud. Ora, per molti anni, la sua reazione alle frequenti lamentele di Rilke sarà quella di preferire la riuscita del poeta alla felicità dell'individuo. Ella è convinta che la sofferenza rimanga assolutamente indispensabile all'artista, perché alimenta la sua creazione. Fin da quando è nata la loro amicizia, ella constata: «Il poeta in te compone muovendo dalle angosce dell'uomo»; dunque, sopprimere le angosce sarebbe come esaurire la fonte della poesia. Il lavoro di creazione non può evitare la sofferenza interiore del creatore. Quando Rilke intensifica le lamentele, lei puntualizza: se vuole continuare a essere in relazione con l'essenziale, deve pagarne il prezzo. «Io credo fermamente che non sia possibile modificare in alcun modo questo stato di cose e ne sono contenta perché modificarle comporterebbe la più spaventosa delle fratture. Io credo che tu debba soffrire e che soffrirai sempre». Non saremo dunque sorpresi di vedere che Lou Andreas-Salomé non raccomandi a Rilke la psicanalisi, benché lei stessa sia sul punto d'impegnarsi in tale pratica: ha paura che possa nuocere alla sua produzione artistica. Lui stesso diceva altrettanto in una lettera a lei indirizzata: è contrario a questa «pulizia» della propria interiorità, teme che gli venga restituito «qualcosa di simile a un'anima disinfestata»¹⁵⁸.

Pur avendovi rinunciato, Rilke continua a essere attratto dall'idea, come dice in una lettera a Benvenuta nel luglio del 1914. Nel 1913 ha conosciuto Freud, nel 1915 si reca una volta nel suo studio e l'anno successivo gli scrive per dirgli che non riesce a decidersi a entrare in analisi. Opererà piuttosto per i medici del corpo, che restano comunque aperti ai problemi dell'anima. Le sue sofferenze, in ogni modo, aumentano – tanto che, in una lettera a Lou Andreas-Salomé della fine del 1925, le chiede nuovamente se non gli consiglierebbe di entrare in analisi per liberarsi dei propri demoni e perfino, più esattamente, se non sarebbe disposta a occuparsene lei («io vedo soltanto te»). Ma l'amica rimane inflessibile, condivide il punto di vista di Marie von Thurn und Taxis: Rilke deve cercare la bellezza, non la felicità, tanto vale che sia un uomo infelice e un poeta geniale, piuttosto che felice e mediocre (una diversa ripartizione di queste qualità le pare impossibile). Poco prima gli aveva spiegato che la nevrosi era un segno probabile di valore artistico, la dimostrazione che «qualcuno voleva spingersi fino ai propri limiti estremi»; in risposta alla sua richiesta di aiuto si limita a rassicurarlo: contrariamente a quanto egli immagini, «non esiste una possessione diabolica!»¹⁵⁹. Rilke sarà costretto a rassegnarsi.

Senza informare Lou, del resto, egli aveva già consultato uno psicoterapeuta durante l'estate del 1925; ma, non avendo ottenuto alcun sollievo immediato, aveva rinunciato all'idea. Non diversamente dalla

creazione o dall'amore, la medicina non riuscirà a dargli conforto. Lo dice a un'altra corrispondente: «Forse non si accetta di facilitare l'accesso alle proprie profondità a un esperto della scienza, per quanto egli abbia le migliori intenzioni [...]; ero da troppo tempo il mio medico, per non provare una stupida gelosia contro colui che, in base al proprio mestiere, si sforza di conoscere meglio di me i segreti della mia natura. Dove finisce il corpo disposto a confidarsi? Dove inizia l'anima che vive del proprio mistero?»¹⁶⁰. Questa reticenza a guarire, dunque a vivere più felice, sembra corrispondere, in Rilke, a una convinzione fatta propria fin dai primi anni di gioventù come un articolo di fede. Per il poeta la sofferenza è un segno di elezione, anche se non è sufficiente a garantirla: non esiste un genio felice. Per avvicinarsi al proprio Dio, il creatore è costretto a diventare martire...

Diversi fattori, vicini o lontani, sono riusciti a modificare il destino di Rilke e dunque anche la rappresentazione che egli ne dà: la personalità della madre, una bisessualità superiore alla media, malattie organiche, la pratica della masturbazione; come nel caso di Wilde, tuttavia, la compresenza di tutte queste cause, e di altre ancora che si potrebbero aggiungere, non sarebbe sufficiente a dare vita al suo pensiero né al suo destino. Pertanto, anche se menziono queste possibili ragioni, non mi soffermo su di esse e preferisco occuparmi della seconda prospettiva enunciata in precedenza.

A prezzo della vita

Il destino di Rilke è unico, ma il significato che ne deriva è universale. Il messaggio, che emana dai suoi scritti pubblici e dalla sua corrispondenza, ha una portata generale: non spiega solo un individuo, si rivolge a tutti i lettori, passati e futuri – e ciascuno può leggerlo alla luce della propria esperienza. A suscitare il nostro interesse non sono, allora, le diverse ragioni specifiche a cui si potrebbe attribuire la sua incapacità di amare durevolmente, di riconciliare vita e opera, di vivere il quotidiano in continuità e non in opposizione all'arte; vogliamo sapere in quale misura le parole di Rilke dicano la verità di ogni esistenza votata alla creazione, alla bellezza, all'assoluto – piuttosto che designare una maledizione incombente su questo individuo in particolare. Affermare che non tutti i poeti conoscono tale angoscia con intensità pari a quella di Rilke non invalida l'universalità della sua esperienza: le circostanze particolari della sua evoluzione spingono all'estremo un processo di dissociazione che nessun artista ignora. Ma, se così stanno le cose, da quale momento la via descritta da Rilke diventa un vicolo cieco?

Quando formulava per la prima volta il progetto ispirato alla vita e all'opera di Rodin, Rilke prevedeva la necessità di compiere dei sacrifici,

ma li giudicava di scarsa portata. «C'era una sorta di rinuncia alla vita; Rodin riuscì invece a conquistarla proprio in virtù della sua grande pazienza: perché a quello strumento si piegò il mondo». Ciò che interessa al poeta è l'universo intero con tutti i suoi elementi, dal più importante al meno significativo, senza eccezioni. L'artista rinuncia a una parte della propria esistenza perché, grazie alla sua arte, l'universo intero si manifesti in pienezza: il gioco vale la candela. Rilke non crede che alcuni oggetti abbiano in sé una dignità tale da renderli particolarmente adatti a diventare materia poetica. È compito del creatore fornirli di bellezza proiettandosi in essi, in una intima fusione, come quella di san Giuliano quando abbraccia il lebbroso, per identificarne e rivelarne la vera natura ed estrarne la quintessenza. L'immensa disponibilità richiesta al poeta per condurre a termine il proprio compito gli impone un certo stile di vita, sia pubblico sia privato.

Nel corso degli anni seguenti, tuttavia, Rilke, che rimane in contatto con Rodin, nonostante una grossa lite scoppiata tra loro, scopre una discontinuità sconcertante: è vero che Rodin crea opere magnifiche, ma la maturità e la saggezza di cui dà prova non hanno alcun riflesso sul resto della sua vita, mediocre come quella di tanti uomini. Rodin continua a vivere «come se tutto il suo infinito lavoro non fosse mai esistito» e alla fine della vita si lascia trascinare «nelle peggiori situazioni, da cui non proviene nessuno splendore!»¹⁶¹. La vita alimenta l'opera, ma l'opera non aiuta a elevare la vita, è una relazione a senso unico: è questa l'amara lezione che Rilke ricava dalla vicenda di Rodin.

Parallelamente, s'incupisce l'idea che Rilke matura in sé del destino a cui è destinato il poeta. Nel 1903 con una certa leggerezza poteva consigliare al giovane poeta di non lasciarsi turbare dalle disavventure che avrebbe conosciuto nelle relazioni con gli esseri umani e di consolarsi avvicinandosi al vasto ambito del mondo oggettivo. «Se tra gli uomini e voi non c'è comunione, tentate d'essere vicino alle cose, e non vi abbandoneranno». Dieci anni più tardi – lunghi anni di depressione –, riflettendo sul destino di Kleist, di cui ammira gli scritti, Rilke non indica più il ricorso alle cose come un rimedio sufficiente al fallimento delle relazioni umane e sceglie un'immagine poco incoraggiante per evocare il ruolo del poeta. «In quale terra sventurata scaviamo, noi che siamo poeti-talpe, senza mai sapere contro che cosa ci scontreremo e che, se solo il nostro muso impolverato fa capolino sulla terra, ci divorerà»¹⁶². È per questo che l'aforisma di Kassner sulla necessità del sacrificio, scoperto nel 1911 durante il soggiorno al Cairo, gli ritorna in mente con tanta insistenza, al punto da essere posto in epigrafe alla poesia *Svolta*, quella stessa che annunciava il bisogno di fare, dopo l'opera della creazione, opera del cuore: Rilke non considera più il proprio destino di poeta come un compimento della vita, ma come il suo sacrificio. Così facendo, l'attività creativa si avvicina ancor più alla vocazione religiosa: non soltanto sono

entrambe vie che conducono all'assoluto, ma esigono la stessa abnegazione. Per raggiungere il divino, l'artista deve rinunciare all'umano e accettare la propria croce.

Rilke non condivide la fede dei cristiani – né dei cattolici, né dei protestanti, né degli ortodossi (malgrado l'ammirazione che nutre per la Russia); può perfino guardare con ironia agli sforzi dei contemporanei di ritrovare l'intensità di una relazione che un tempo andava da sé. Sono un po' ridicoli i praticanti di oggi, che «si preoccupano di versare ancora una volta acqua calda su questa essenza di tè in infusione ormai da duemila anni!» e s'illudono di avvicinarsi «all'unico Dio con il quale è lecito intrattenersi in maniera così grandiosa ogni mattina senza ricorrere al telefono “Cristo”, nel quale si grida continuamente “Pronto! Chi parla?” e nessuno risponde». Ciò che gli riesce particolarmente estraneo, nel cristianesimo, è l'idea di un mediatore che intervenga nel rapporto personale tra Dio e gli uomini. A ben vedere, le consolazioni delle religioni tradizionali, la promessa di un mondo migliore che sarebbe altrove o di là da venire, non gli vanno bene. «La consolazione più divina è contenuta nell'essere umano stesso, non sappiamo che farcene della consolazione di un Dio»; viene scoperta vivendo ogni sensazione, ogni esperienza con la massima intensità: se lo sapessimo fare, «troveremmo consolazione nelle nostre immediate esperienze»¹⁶³. L'assoluto al quale Rilke aspira non è da cercare in un altro luogo, ma in mezzo a noi; non nasce da una sostanza differente, ma dall'intensità stessa della nostra domanda. La trascendenza abita la nostra terra, ma è accessibile solo ai più esigenti.

Piuttosto che rassegnarsi e sperare, Rilke assume un atteggiamento attivo, quello del creatore che sa come guidare l'esperienza umana a una potenza superiore. Per lui Rodin è l'equivalente del Messia, il portatore della buona notizia, «il vangelo con il quale i nostri giorni toccano l'eternità». Lo stesso Rodin racconta a Rilke: «Ricordo che una volta nell'*Imitazione di Cristo*, specialmente nel terzo libro, avevo sostituito Dio con scultura, dappertutto, ed era giusto così, e funzionava»¹⁶⁴. Anche i lettori di Rilke talvolta hanno l'impressione di entrare in contatto con il divino: alcune donne, come abbiamo visto, hanno creduto, incontrandolo, di trovarsi accanto a uno spirito che non era di questo mondo. In realtà, Rilke è umano, troppo umano e, non diversamente da Rodin, non sa approfittare nella vita della saggezza alla quale giunge attraverso la propria opera.

Rimane il fatto che il modello religioso informa l'idea che Rilke elabora del proprio destino; la sua esperienza creativa volta le spalle all'estasi religiosa, ma è fatta a suo modello. E poiché l'amore dell'arte, con tutto ciò che implica, sostituisce l'amore di Dio, si ritrova la stessa rinuncia alla vita umana. Il dio dei poeti, come Rilke l'ha immaginato, è un dio crudele: accetta di mostrarsi solo a quelli che gli sacrificano la vita. *Leben e dichten*, vivere ed essere poeta, sono due condizioni incompatibili. Non solo la

creazione artistica occupa il posto del Dio dei credenti, ma non è di un Dio qualunque che si tratta: quello al quale Rilke dedica un culto sembra provenire dall'Antico Testamento, piuttosto che dal Nuovo. Il Dio dei vangeli si è avvicinato agli uomini, si è incarnato nel figlio di Maria, il quale insegna che amare il prossimo equivale già a obbedire alla Legge e servire Dio. Jahvé, formulando il famoso secondo comandamento che vieta il culto delle immagini, dichiara: «Sono un Dio geloso»¹⁶⁵. Gli stessi esseri umani, per non parlare di Gesù, non sono a immagine di Dio? Alla possibile continuità, là, tra il divino e l'umano, si oppone, qui, la loro distinzione insormontabile.

Per Rilke e molti dei suoi contemporanei, l'assoluto non s'incarna più nel Dio della religione tradizionale. La scomparsa di quest'ultimo ha dato origine a fenomeni di sostituzione: se non esiste Dio, gli uomini si accontentano di amare altri uomini; piuttosto che in cielo, vogliono raggiungere la trascendenza durante la propria esistenza, vivendola intensamente o mettendola al servizio della creazione di bellezza. Ma questa trasformazione si accompagna contemporaneamente a una continuità: proprio come i loro predecessori, gli adepti del bello mantengono una distanza incolmabile tra alto e basso, Dio infinito e mondo finito. Di conseguenza, le due vie offerte agli uomini moderni, amore e bellezza, non vanno necessariamente di pari passo; ed entrambe sono segnate da una difficoltà che Rilke non riesce a superare: vivere l'assoluto nell'esistenza quotidiana, tenuto conto che essa conosce solo il relativo. Kleist, mosso dall'esigenza di assoluto, si suicida, Hölderlin impazzisce: morte e follia sono assolute, a differenza delle realizzazioni umane, imperfette. L'assoluto uccide e devasta – in sua mancanza, tuttavia, l'esistenza perde ciò che ha di specificamente umano. Bisognerebbe poter trovare l'essenziale all'interno dell'accidentale, stabilire una continuità serena tra le infinite notti d'amore e la frase sublime del poeta (le une non sono meno necessarie dell'altra), ma tale continuità non è concessa a Rilke. Il vicolo cieco nel quale si è chiuso non dice la verità di ogni creazione, ancor meno di ogni esistenza; illustra solamente le conseguenze nefaste dei limiti che si è imposto volontariamente.

Due mesi dopo la morte del poeta, il 20 febbraio 1927, Stefan Zweig pronuncia un discorso in sua memoria durante una cerimonia svoltasi a Monaco; l'interpretazione che dà del destino di colui che ha conosciuto a fondo permette di misurare meglio il dramma di Rilke. In primo luogo Zweig vede in lui un'incarnazione perfetta dell'aspirazione all'assoluto. Fin da giovane, dice, Rilke ha cominciato «quel difficile processo verso la perfezione»; maturando, è riuscito poco per volta a innalzare la propria poesia «verso l'irraggiungibile dell'infinito». Quest'ascesa si compie a prezzo di una duplice rottura. Da un lato, il poeta deve voltare risolutamente le spalle agli esseri umani mediocri che lo circondano. È inevitabile: non sono simili a lui. Tra il genio e la massa non esiste

continuità. «In mezzo a mille uomini ottusi uno solo e sempre quello diventa poeta». Non è tutto: se vuole mantenersi su quei livelli, il poeta deve rompere non solo con il resto dell'umanità, ma anche con il proprio essere terreno. La vita e l'opera di Rilke sono in perfetta coerenza, non perché si assomigliano oppure perché rispondono allo stesso principio, ma perché la prima è posta interamente al servizio della seconda. Zweig è pienamente d'accordo con le dichiarazioni di Rilke, secondo le quali la rinuncia alla vita è il prezzo da pagare perché l'opera sia compiuta. La conclusione che ne deriva è tragica: colui che vuole vivere nell'assoluto opta per la morte contro la vita. Rilke aveva avviato «il dialogo con l'infinito, il fraterno incontro con la morte». Se occorre scegliere tra vita e assoluto, dichiara Zweig, per nulla atterrito da questa conclusione, preferiamo l'assoluto; l'idea che si possano ricusare i termini stessi della scelta gli resta estranea. Invece di deplorare la morte di Rilke, Zweig le è riconoscente di ciò che essa ha compiuto: ha saputo preservare l'immagine del poeta dall'impurità della vita e dalla mediocrità degli uomini. «Dobbiamo comunque ringraziarla di averci conservato intatta fino all'ultimo istante una nobile immagine»¹⁶⁶. Quindici anni più tardi sarà Zweig a togliersi la vita.

Anche Lou Andreas-Salomé, come abbiamo visto, pensa che Rilke debba soffrire per scrivere della bella poesia, che la vita vada immolata sull'altare dell'arte; in alcuni momenti si chiede se egli non esageri un po' nelle sue lamentele. Non che dubiti della sua sincerità, ma, per scrivere così bene, Rilke non deve essere tanto disperato come dice. Il significato delle sue parole è reso problematico dall'atto della loro produzione. Rilke racconta a Lou il fallimento del proprio amore per Benvenuta e si copre di rimproveri; Lou risponde: «La maniera in cui tu fai rivivere questa esperienza nelle tue parole è esattamente, esattamente, esattamente l'antica intatta forza che dalla morte genera la vita». O ancora: «Come incessantemente tu vivi nella sofferenza e nella miseria, in modo altrettanto continuo riesci a esprimerlo. Ma le espressioni che trovi così come sono sarebbero del tutto impossibili se in qualche parte del tuo essere non si raccogliesse in un'unità, in un unico vissuto ciò che tu vivi come scissione. [...] Tu non sei così totalmente disorganico come ti vivi e ti pensi; tu subisci te stesso come un inibito e il brandello di felicità che è presente nelle circostanze ti rimane occultato, sottratto, malgrado in te siano presenti e se ne manifestino tutte le condizioni: perché non si può scrivere dell'anemone, e come tu fai, senza una qualche felicità (che soltanto alla coscienza non si manifesta)»¹⁶⁷. La parte di Rilke che scrive non si conosce; è in perfetto stato e dunque non è da compiangere. Ma a che vale una felicità ignorata?

Il sentimento di Lou è quello che prova il lettore leggendo la corrispondenza di Rilke. Questo modo di comunicare si adatta particolarmente bene al suo autore: scambio mediato dalla scrittura, le

lettere stabiliscono il contatto con la persona a cui ci si rivolge e mantengono i corpi a distanza; sono una terza via, tra quella dell'opera e quella dell'amore, anche se partecipe di entrambe. La loro stessa esistenza mostra che le opposizioni manichee alle quali Rilke credeva non sono insuperabili – né in generale, né per lui. L'Altro rimane a metà strada tra presenza e assenza: è vero che fugge gli incontri, ma Rilke risponde volentieri, seriamente e lungamente, a quelli che gli scrivono. Ha scritto migliaia di lettere, il loro volume è di molto superiore a quello delle opere. Certamente, talvolta si lamenta del posto enorme che occupano nella sua vita, destinato ad aumentare, perché ogni risposta suscita a sua volta una nuova lettera; paragona le richieste dei corrispondenti alle teste dell'idra che ricrescono ogniqualvolta vengono tagliate. Per questo, nei rari momenti di euforia creativa, la corrispondenza deve essere sospesa: «Ogni contatto mi si converte in rivalità con il lavoro»¹⁶⁸. Nel resto del tempo, ossia quasi sempre, accetta di buon grado questo compito e risponde instancabilmente ai corrispondenti. Non si chiede se l'anonimo che gli scrive meriti la sua prosa.

Le sue lettere non sono soltanto voluminose, contengono anche pagine tra le più intense che egli abbia mai scritto; non si limitano a descrivere la sua esistenza, ma la trasformano. Alla fine della vita, nel testamento legale, dà indicazione che le lettere possono essere pubblicate, come le opere. Ma ciò non dice ancora tutto il bene che esse meritano: il romanzo di Rilke, raccontato giorno dopo giorno nella corrispondenza, non solo è degno di essere considerato alla stregua dei poemi e dei testi in prosa, ma raggiunge addirittura un grado di emozione e di sensibilità che non compare altrove. E il paradosso è qui: queste lettere, molte delle quali descrivono la sua incapacità di creare e il suo dolore di vivere, sono un'opera pienamente riuscita, in cui vita e creazione cessano di opporsi per alimentarsi, finalmente, e proteggersi vicendevolmente.

CVETAeva

Da quando ha scoperto le sue opere, Marina Cvetaeva lo sa: Rainer Maria Rilke è uno dei suoi autori preferiti. Nessun superlativo è di troppo per descriverlo. Non è un uomo come gli altri, ma un mito, Orfeo, «semplicemente il più grande poeta di tutti i tempi, passati e futuri»; «lui che posso chiamare semplicemente il Poeta. No: la poesia». Conserva la foto del poeta tedesco sul tavolo da lavoro (accanto a quella di Sigrid Undset), traduce in russo le sue *Lettere a un giovane poeta*, si ripromette di scrivere un giorno un libro su di lui. Lo ama, senza dubbio, per l'interesse che egli mostra verso la Russia, ma soprattutto per la qualità delle sue opere. E, anche se i poemi di Rilke non parlano del mondo contemporaneo, ne sono la migliore emanazione: non un riflesso, ma una risposta – che indirettamente delinea l'identità di questo mondo. «Per opposizione, cioè per necessità, cioè come antidoto al nostro tempo, Rilke poteva nascere solo in esso. [...] Rilke è indispensabile al nostro tempo come un sacerdote sul campo di battaglia»¹⁶⁹.

La sua ammirazione basata sulla lettura può solo intensificarsi dal giorno in cui Cvetaeva, con grande sorpresa, riceve una lettera di Rilke piena di calore. Il messaggio le giunge nella primavera del 1926; ella risponde immediatamente e tra i due poeti si avvia una corrispondenza molto intensa. Non durerà: alla fine di quello stesso anno Rilke soccombe alla leucemia. Cvetaeva non dimenticherà mai questo incontro a distanza, che il suo ricordo trasformerà rapidamente in pura estasi – tanto più che Rilke le ha dedicato uno degli ultimi poemi, *Elegia per Marina*. Alla morte di lui ella inizialmente reagisce con un poema, *Lettera per l'anno nuovo*, a cui seguirà un racconto, *La tua morte*. Continuerà a rivolgersi a lui dopo la sua scomparsa e, nella prefazione alle *Lettere a un giovane poeta*, preciserà: «Non ho voglia di parlare di lui, in tal modo perfino svuotandolo e allontanandolo, facendone una terza persona, una cosa di cui si parla, al di fuori di me. [...] Ho voglia di parlare a lui». Proprio per questo motivo, non auspica che vengano subito pubblicate le lettere ricevute da lui: farlo sarebbe come dire che è già morto, definitivamente morto – una cosa che Cvetaeva non vuole ammettere. «Non voglio che la sua morte si compia»¹⁷⁰. Pubblicarle, certo – ma nell'arco di una cinquantina d'anni (il suo desiderio sarà rispettato).

L'ammirazione e il sentimento di vicinanza, comunque, non impediscono a Cvetaeva di constatare che, su un punto in particolare, non

assomiglia a Rilke e fatica ad accettare la sua scelta. Traspare già nel racconto *La tua morte*, in cui non si limita a evocare l'avvenimento, ma lo inserisce in un quadro. È vero che Rilke è un essere eccezionale, al di sopra di tutti gli altri, ma Cvetaeva considera la sua scomparsa come all'interno di una serie di racconti di morte, di cui gli altri protagonisti, tuttavia, non sono affatto delle celebrità: un'anziana insegnante francese, un giovane russo. E Cvetaeva osserva: «Tu non sei mai stato nella vita». Alcuni anni più tardi, preciserà questa impressione in una lettera: «Per tutta la vita non poteva né vivere, né mangiare, né dormire, né scrivere. Scrivere era per lui – una tortura, un tormento. Ha percorso il mondo intero – dalla Russia all'Egitto – per trovare un luogo dove poter scrivere [...]. E cercava non solo un luogo, ma anche – un tempo»¹⁷¹.

Qui non è solo questione della differenza tra due individui, Rilke e Cvetaeva, si tratta di due diverse concezioni della vita. Quella di Rilke separa, addirittura contrappone esistenza e creazione: su questo Cvetaeva non è d'accordo. È vero che colloca Rilke tra i più grandi creatori che la Terra abbia avuto, ma questa rottura le pare inaccettabile. Lo dirà senza mezzi termini a Pasternak, nel 1935: «Rilke è morto senza chiamare a sé né la moglie, né la figlia, né la madre. E *tutte* loro gli volevano bene. Perché si preoccupava della *propria* anima». La via che ha scelto lei è un'altra, anche se sente una vicinanza con questi artisti d'eccezione, Rilke, Proust o lo stesso Pasternak: «Tra voi non-umani io ero *soltanto un essere umano*. So che la vostra è una razza superiore...»¹⁷². Rilke ha paura della vita, Cvetaeva, invece, vi si getta a capofitto. Sarà dunque la rappresentante di una nuova maniera di adeguare la propria vita alle esigenze della bellezza, dopo Wilde e Rilke: pur nella tensione verso l'assoluto, rifiuta di privilegiare l'esistenza a discapito della creazione, come faceva Wilde, o l'arte a detrimento dell'esistenza, come Rilke, ma vorrebbe che le due vie fossero misurate con lo stesso metro.

Ora, se la vita di Wilde finisce nella miseria e quella di Rilke è segnata dalla depressione, l'immagine che risulta dall'esistenza di Cvetaeva è assai più cupa: questa volta siamo di fronte a una vera catastrofe. Il suo destino s'intreccia inestricabilmente con la storia contemporanea dell'Europa, segnata da due guerre mondiali e dall'avvento di due regimi totalitari. Insanguinato dalla prima guerra mondiale, il suo paese, la Russia, diventa teatro della rivoluzione d'Ottobre, che lo getta nel caos e nella carestia, prima di esporlo alla guerra civile e al terrore. Una delle figlie di Cvetaeva muore di fame e di stenti. Il marito si unisce ai Bianchi per combattere i Rossi e si vede costretto a emigrare: per raggiungerlo anche lei lascia il paese. Successivamente, mentre la famiglia si trova a Parigi, il marito si schiera dalla parte opposta, diventa un agente segreto sovietico e resta implicato in un omicidio: ancora una volta si vede costretta a seguirlo. Di ritorno in Russia, tutta la famiglia subisce la repressione più feroce. Il colpo di grazia sarà inferto dall'invasione tedesca, nel 1941: privata di

ogni possibilità di vivere, Cvetaeva non può fare altro che togliersi la vita. La sua esistenza, come si vede, è una delle più opprimenti. Ma esiste un rapporto tra il suo tragico destino e la sua maniera d'interpretare il mondo?

La visione romantica

Nel 1927 Cvetaeva scrive una lettera a Maksim Gor'kij, che allora vive a Capri. Non può evitare di parlargli di un libro che ha appena letto. Si tratta del volume di Stefan Zweig, *La lotta col demone*, pubblicato nel 1925 e dedicato a tre rappresentanti della follia poetica, Kleist, Hölderlin e Nietzsche. Cvetaeva è rimasta così entusiasta dalla lettura che avrebbe voluto inviare l'opera a Gor'kij: è un «libro eccellente» e per quanto riguarda Hölderlin «la cosa migliore che sia mai stata scritta su di lui»¹⁷³. Il suo interesse è comprensibile: in poche pagine il saggio di Zweig condensa la concezione romantica del poeta e della vita del poeta, che ha sempre affascinato Cvetaeva. La sua ammirazione, dunque, è rivelatrice delle scelte che ha fatto e indipendente dal valore che si potrebbe attribuire all'interpretazione di Hölderlin proposta da Zweig.

Quest'ultimo, per cominciare, ammette che non tutti i poeti e nemmeno tutti i creatori si riconoscerebbero nel ritratto ideale che sta abbozzando; accanto ai «demoniaci», ossia coloro che sono stati vinti dal demonio, come i personaggi del libro, si trovano altri, per esempio Goethe, che dallo stesso combattimento escono vincitori. Tuttavia, non sono questi «classici» ad attirare la sua attenzione; il suo interesse è interamente rivolto alle figure romantiche (anche se non è la parola da lui usata). Il demone che trionfa attraverso queste creature è solo un altro nome per definire l'«inquietudine originaria» che induce l'uomo a gettarsi «nell'infinito, nel mondo elementare, come se la natura avesse lasciato in ogni singola anima un'inalienabile particella inquieta del suo caos passato»¹⁷⁴. Questa descrizione consente d'immaginare il compito ideale del poeta: far vivere in seno al nostro mondo tutto ordinato questi elementi primordiali, fuori controllo, caotici, ai quali non abbiamo più accesso; permetterci di abbandonare il finito per l'infinito, mentre le leggi terrene cedono il passo ai comandamenti celesti.

È un ruolo che in altri tempi, in altri luoghi, sarebbe stato affidato alla religione. Ma appunto per Hölderlin, come afferma Zweig, la poesia ha sostituito la religione, «per lui poesia è come per altri il vangelo». Ai suoi occhi la poesia è divenuta «il principio che tutto forma e conserva». O, più esattamente: i poeti sono necessari all'umanità perché gli dèi vivano; senza il loro entusiasmo, questi ultimi morirebbero. «L'elemento divino non esiste senza il poeta, diventa realtà solo grazie a lui»¹⁷⁵.

La concezione romantica del poeta, incarnata, secondo Zweig, da

Hölderlin, implica l'esistenza di un dualismo invincibile: divino e umano, cielo e terra, alto e basso, arte e vita. Tra i due estremi non è possibile alcuna mediazione e attraverso la propria opera Hölderlin trasmette un «sentimento, l'unico nato in lui dall'esperienza dell'incompatibilità fra mondo esterno e mondo interiore». Due specie di esseri abitano l'universo: in alto, «i celesti avanzano beati nella luce»; in basso, «va nella notte [...] senza un divino intervento il genere umano»¹⁷⁶. La vita materiale e quotidiana spaventa Hölderlin, che ne teme la volgarità e invece di trasformarla cerca di evitarla.

Questa netta separazione tra alto e basso implica che chi vuole entrare in relazione con gli dèi deve fuggire gli umani. Non si può riuscire sui due piani simultaneamente. Qui, come farà nel discorso su Rilke all'indomani della sua morte, Zweig afferma che il creatore deve rinunciare al ruolo di procreatore, l'innamorato delle muse deve sacrificare l'amore delle donne, chi vuole stare tra gli dèi non può godere pienamente di un habitat terreno. «Egli sa che non basta una parte separata e fuggevole del cuore e dello spirito per giungere alla poesia, all'infinito: chi vuole annunciare il divino deve consacrarsi, sacrificarsi a esso»¹⁷⁷. Rilke non diceva altro.

Di conseguenza, nella vita terrena il poeta deve rinunciare non solo alla perfezione, ma anche alla felicità. La vita quotidiana dell'artista di genio è segnata da miserie e sofferenze: «La vita si accanisce contro il suo dispreziatore», scrive Zweig. Lo stesso Hölderlin ha accettato il prezzo da pagare per raggiungere l'assoluto: «La canzone vitale dell'universo ci risuona soltanto nel dolore profondo, divina come un canto d'usignolo nel buio»¹⁷⁸. Il poeta sa che non può restare a lungo in compagnia degli dèi; ma questi brevi momenti gli sono sufficienti a illuminare ciò che rimane della sua esistenza.

Il prezzo da pagare per avvicinarsi al fuoco celeste può essere ancora più alto: il poeta rischia non solo di dover rinunciare alla felicità terrena e mettere da parte le leggi del proprio paese, ma anche lasciare il mondo comune, quello che condivide con i contemporanei. È proprio quanto è successo a Hölderlin: non è *caduto* nella follia, secondo Zweig, l'ha scelta – perché non voleva più abitare il mondo degli uomini. Oppure, soluzione ancora più radicale, può preferire la morte alla vita. Sarà questo il destino di Kleist, un'altra vittima del demonio: per lui la vita non offre una dose sufficiente d'infinito, mentre la morte è il superlativo assoluto. Egli dichiara, pertanto, di preferire «la tomba che condividerà» con colei che lo seguirà nel suicidio, «a lui più cara che il letto di tutte le imperatrici del mondo»¹⁷⁹. A che valgono le gioie del mondo a confronto con l'infinito? Kleist si darà la morte. A sua volta, il destino di Rilke sarà interpretato da Zweig, l'abbiamo visto, come una scelta volontaria (e ammirevole) della morte.

L'aspetto che più colpisce in questa concezione romantica forse non è l'assimilazione dell'arte alla religione, ma l'interpretazione dualista,

perfino manichea, data a entrambe. Il mondo degli dèi non s'immischia in quello degli uomini, l'artista deve trancare definitivamente ogni rapporto con le masse volgari. È una scelta radicale: non esiste religione, né arte che faccia altrettanto. Quando Zweig scrive: «Unicamente agli dèi è concesso di agire con purità assoluta, senza mescolanze»¹⁸⁰, volta le spalle a numerose esperienze religiose che non aspirano alla purezza assoluta, ma accettano la mescolanza. L'aspirazione all'assoluto non comporta meccanicamente il disprezzo per quanto è relativo. Non è la religione a imporre la discontinuità tra alto e basso, l'impossibilità di stabilire mediazioni tra infinito e finito, è Zweig, fedele portavoce della visione romantica.

La natura dell'arte

Cvetaeva è rapita dall'immagine che Zweig fornisce del destino del poeta e della natura dell'arte; eppure, sia nella pratica di scrittrice sia nelle riflessioni teoriche sviluppate in saggi, lettere o quaderni di appunti, rompe con l'estetica romantica su diversi punti significativi.

Innanzitutto, non pone la creazione artistica al vertice delle attività umane; per lo stesso motivo, rifiuta di assimilare l'arte alla religione. Certo, come Hölderlin, ella considera che i poeti siano necessari agli dèi per tradurre il loro messaggio. «La poesia è la lingua degli dèi. Gli dèi non parlano, i poeti parlano per loro». I poeti sono stati tra gli dèi per poi ritornare in mezzo agli uomini. «Ogni poeta, anche quello che vive in Russia, è in sostanza un emigrato. Emigrato dal Regno dei Cieli e dal paradiso terrestre della natura. [...] Emigrato dall'Immortalità nel tempo, esiliato a vita dal *suo* cielo». Per questo motivo, i poeti hanno nostalgia dell'eternità e del cielo; ma non lo abitano più. L'arte è sacra – ma non è la sola e non lo è in tutto; perciò non è quanto vi sia di più sacro. L'arte non è un'emanazione pura del mondo spirituale, è un'*incarnazione*, un incontro di ciò che è spirituale con ciò che è fisico. Corrisponde all'anima, a sua volta istanza intermedia tra lo spirito e il corpo, oppure al purgatorio: «Tra il cielo dello spirito e l'inferno della specie l'arte è il purgatorio che nessuno vuole abbandonare per il paradiso»¹⁸¹ – un terzo regno, dunque, tra il cielo e la terra.

Anche tra i poeti Cvetaeva distingue quelli che definisce «sublimi» e quelli che giudica «grandi». I primi sono coloro che vorrebbero restare nell'alto dei cieli, come Hölderlin. Gli altri – Goethe, per esempio – sono solo ospiti di quelle cime su cui Hölderlin ha trovato rifugio; ma, per questo motivo, possono vedere e sentire ogni cosa: in cielo, sulla terra e in mezzo. «Il grande poeta include in sé anche il sublime – e lo bilancia». Il genio non deve interrompere ogni rapporto con il resto dell'umanità. «Il genio è la risultante di forze contraddittorie e dunque, in ultima analisi, equilibrio». Non tutti i poeti hanno la testa tra le nuvole – non certo i

grandi. Il poeta non si sostituisce al sacerdote. «Il poeta non rappresenta ciò che vi è di più grande [...]. La sfera del poeta è l'anima. *Tutta l'anima.* Al di sopra dell'anima c'è lo spirito, che non ha alcun bisogno dei poeti, caso mai – di profeti». Il poema è una preghiera solo perché si richiama al mondo dello spirito, ma non serve Dio – oppure serve tutti gli dèi, quelli della carne e quelli dello spirito, la natura e la grazia. Occorre soltanto prendere «la forza per verità e il sortilegio per santità»¹⁸²!

Cvetaeva condivide la preoccupazione dei romantici di salvaguardare l'autonomia dell'arte, di non sottometterla al potere della politica e della morale. La poesia non deve servire nulla al di fuori di sé: è la ricerca della propria perfezione. «Ciò che viene scritto è il suo scopo». «Quando mi accingo a un'opera, il mio scopo non è di rallegrare qualcuno, né me stessa né altri, ma di produrre un'opera il più possibile perfetta». «L'unico fine che ha l'opera d'arte durante la sua realizzazione è quello di essere finita. [...] L'arte stessa, come insieme compiuto, ha in sé il proprio fine»¹⁸³. La ragione di questo rifiuto di servire obiettivi esterni, più o meno nobili, non è un capriccio del poeta, ma la consapevolezza che un'arte sottomessa è un'arte sprecata e che gli obiettivi comuni sono serviti meglio con altri mezzi. Quando, inoltre, l'arte li serve, non accade perché l'artista ha voluto impegnarsi in un combattimento che giudicava necessario, il motivo è un altro: la sua opera intende rivelare la verità del mondo.

La vocazione del poeta contiene una sfida che Cvetaeva ha saputo accogliere: riuscire a mettersi all'ascolto del mondo e scoprire le frasi che permettono agli altri, ai lettori di allora e di sempre, di nominare e comprendere le esperienze fatte. Sulla tomba avrebbe voluto che venisse scritto a mo' d'epitaffio: «Stenografo dell'essere»; qui si avvicina a Rilke, che diceva di scrivere «sotto una dettatura autoritaria». Il grande scrittore non inventa, scopre. «La famosa “immaginazione” dei poeti altro non è che la precisione nell'osservazione e nella trasmissione. [...] La causa del poeta – dare un nuovo nome al mondo». Non si accontenta di scrivere bei versi, di produrre immagini sorprendenti, di raccontare storie affascinanti; la sua ambizione è più grande: pensare intensamente e dire – urgentemente – il vero. Il pensiero, tuttavia, non assume la forma di una dottrina e questo le permette di rivolgersi a tutti e non solo agli esperti. Cvetaeva lo sa e lo dice: «Non sono un filosofo. Sono un poeta che sa anche pensare», o ancora: «Non avendo una *concezione del mondo* – ho una *sensazione del mondo*»¹⁸⁴.

Se il compito del poeta è quello di rivelare il mondo, Cvetaeva non può continuare a obbedire al precetto romantico di dedicarsi all'arte, e soltanto a essa; su questo punto, però, occorre dire che tutti i grandi romantici contravvengono al loro proprio dogma. Il poeta deve scoprire un aldilà dei fatti materiali che lo circondano e, in questo senso, è loro avversario, ma il combattimento nel quale è impegnato presuppone una profonda conoscenza del proprio partner. «Un nemico che egli sconfigge solamente

grazie alla conoscenza. Elaborare il visibile per metterlo al servizio dell'invisibile – ecco la vita del poeta»¹⁸⁵. Sotto questo punto di vista, si interessa alle vicende di tutti; impara dagli «esperti» del mondo – persone colte, operai, contadini –, più che dagli esperti di poesia. In tal senso si avvicina agli storici, ma li supera grazie a una dote speciale: può proiettarsi all'interno degli esseri e degli oggetti che vuole comprendere e riprodurne l'anima, non solo il corpo. Ed è innegabile: sia la poesia sia la prosa di Cvetaeva sono ricche di una conoscenza profonda di sentimenti e di esperienze tipicamente umane, vi si abita la terra, non l'etere celeste.

Rilke, con il quale Cvetaeva su questo punto concorda, affermava che per portare a termine la propria missione l'artista doveva essere capace di comportarsi con il mondo come san Giuliano l'Ospedaliere con il lebbroso: dormire accanto a lui, abbracciarlo e amarlo. Poco importa, qui, se si tratta di un malfattore o di un santo; l'artista deve riconoscersi in lui per poterne rivelare la verità. È così che ha agito Puškin quando si è accinto a raccontare la storia di Pugačëv, di cui non ignorava che fosse un criminale. Dedicandosi alla propria arte, il poeta deve rinunciare ad atteggiamenti umani, spontanei, per esempio proteggere i propri cari e respingere i nemici. Mosso dal desiderio di voler comprendere tutti gli uomini, il poeta finisce per diventare lui stesso inumano: per dare ascolto alla loro verità, ha accettato di soffocare la voce della propria coscienza.

È questa la ragione vera, dunque, sottesa all'impossibilità di arruolare gli artisti al servizio del Bene: il primo dovere che hanno è nei confronti del Vero e, quando i due concetti entrano in conflitto, è l'ultimo a prevalere. Per esempio, Goethe doveva uccidere Werther: «Qui la legge artistica è l'esatto contrario di quella morale. [...] In alcuni casi, la creazione artistica è una sorta di atrofia della coscienza, [...] quel vizio etico senza cui non si dà arte». Se si vuole che l'arte serva il Bene, significa che si è già rinunciato all'arte. «Se vuoi servire Dio o gli uomini, se in generale vuoi servire, fare la causa del bene, arruolati nell'esercito della Salvezza o da qualche altra parte – e *lascia perdere la poesia*». È la ragione profonda del suicidio di Majakovskij. L'alternativa era una sola: o l'uomo doveva vincere il poeta (com'è avvenuto durante la sua vita), ovvero il poeta prevalere sull'uomo – provocandone in tal modo la morte. Se ne sarebbe potuto rendere conto molto prima: «Si può essere poeta e al tempo stesso nel partito? – No»¹⁸⁶. Appena ascolta la voce del mondo, il poeta si vede obbligato a rispondere – altrimenti poeta non è. Non essendo padrone dei pensieri e dei giudizi che formula, non può metterli al servizio di nessun programma.

Se l'arte non è altro che la rivelazione del mondo e della vita, non è più possibile, come volevano i romantici nelle loro dichiarazioni programmatiche, contrapporre arte e vita. Cvetaeva batte sempre su questo tasto: il poeta non appartiene a una specie a parte, non esiste una «struttura poetica dell'anima» – la struttura rimane la stessa per tutti,

cambiano solamente l'intensità dell'esperienza e la padronanza del verbo. «Il poeta è l'uomo moltiplicato per mille». Quando si parla con lei di tecnica poetica, Cvetaeva si dichiara incompetente: «È affare degli esperti di poesia. La mia specialità – è la Vita». Il linguaggio è il suo mestiere, ma solo in quanto mezzo – invalicabile – per accedere al mondo: «Vivendo attraverso il verbo, disprezzo le parole». Lo stesso vale per altri artisti che ella approva, come Pasternak: «Niente altro che la vita». Il vero poeta è all'ascolto del mondo, non degli esperti di letteratura; arte e vita devono sottomettersi alle stesse esigenze. Napoleone e Hölderlin fanno parte del suo pantheon allo stesso titolo – quello dell'estremo, della potenza, del genio. L'arte non può essere separata dalla vita, la vita deve tendere alla legge implacabile dell'arte. «Il poema, è l'essere: non poter fare altrimenti»¹⁸⁷.

Quelli che non condividono la sua scelta e si ostinano a isolare la poesia dal mondo sono qualificati da Cvetaeva con il termine peggiorativo di «estetisti». Sono quei critici che nelle opere letterarie vedono solo la forma, come se fosse possibile separarla dal contenuto. Ma, più in generale, è anche l'atteggiamento di quelli che privilegiano l'arte a detrimento della vita. È proprio questa separazione che Cvetaeva rifiuta. «In generale: io odio i letterati, per me ogni poeta – morto o vivo – è un personaggio della mia vita. Non faccio alcuna differenza tra un libro e una persona, un tramonto, un quadro. – Tutto ciò che amo lo amo di un unico amore». E non è dall'arte che si sente posseduta – ma dal mondo. «La letteratura? – No! – Che “donna di lettere” posso essere, se sono disposta a dare tutti i libri del mondo – quelli degli altri e i miei – per una sola piccola scintilla del fuoco di Giovanna! Non la letteratura – l'autodivorazione attraverso il fuoco». Le fiamme che danno vita e morte a Giovanna d'Arco bruciano più intensamente di quelle di qualunque poema – ecco ciò che l'esteta dimentica, lui, «edonista cerebrale»¹⁸⁸. E, con il pretesto di adulare la poesia, la denigra pretendendo che sia soltanto questione di parole, di forma, di sonorità raffinate, dimenticando che il poeta scrive con tutto sé stesso. Privilegiando così le opere a detrimento degli esseri, paradossalmente, non si presta molta attenzione alle opere.

Anche su un altro punto Cvetaeva si allontana dalla visione del mondo romantico. Mentre Zweig concepiva la poesia come un'apertura al caos primitivo, un riconoscimento degli elementi scatenati, dunque una vittoria dell'infinito sul finito, Cvetaeva difende una posizione più complessa. Il poeta, certo, deve aprirsi agli elementi, farsi portavoce delle forze telluriche; ma deve anche saperle trasformare in un'opera comprensibile a tutti. Una nota del 1919 nel suo quaderno di appunti dice: «Le mie due cose preferite al mondo: il canto – e la formula». Due anni più tardi, rileggendosi, aggiunge questo commento: «Ossia: gli elementi scatenati – e la vittoria su di essi!»¹⁸⁹. Ogni arte, indipendentemente dalla sfaccettatura del mondo che fa vivere, anche la più cupa e la più caotica, è un elogio

della forma, dell'ordine, del senso. Dedicando ore infinite alla ricerca della parola giusta e del ritmo vero, Cvetaeva trasforma il grido in opera. Non si tratta di scegliere un aspetto a detrimento dell'altro, ma di riuscire a preservare entrambi. Il momento creativo impone al poeta di diventare preda di forze che superano, di gran lunga, la sua volontà: diventa stenografo dell'Essere e scrive come sotto dettatura. L'opera, invece, chiama in causa la volontà, che impone dei limiti; l'arte non consiste solo nell'aprirsi al caos, ma anche nel vincerlo. Ecco perché, pur ammirando intensamente Hölderlin, Cvetaeva giudica più grande Goethe.

L'esistenza alla luce dell'arte

Questa continuità tra il mondo e l'opera prosegue nella vita dell'artista; a tale riguardo, Cvetaeva assume un atteggiamento opposto a quello di Rilke e della maggior parte dei romantici: invece di presentare vita e creazione come una scelta alla quale l'artista è condannato, vuole estendere il medesimo principio a entrambe. Rilke, lo abbiamo visto, faceva proprio l'aforisma dell'amico Kassner: «Il cammino dall'interiorità alla grandezza passa attraverso il sacrificio»; per completare l'opera gli sembrava indispensabile il sacrificio della propria felicità, del proprio amore per singoli individui. Cvetaeva non ignora questa tentazione e a sua volta cita la formula dell'amico Volkonskij: «La vittoria attraverso la via della rinuncia»¹⁹⁰. Tuttavia, la scarta: la via da lei scelta non è affatto quella dell'ascetismo.

Con lei, infatti, non è più possibile separare la vita del poeta dall'attività creativa: «Non si tratta affatto di: vivere e scrivere, ma di vivere–scrivere e: scrivere – significa vivere». Tale continuità va intesa in diversi modi. Intanto, scrivere è vivere: a che cosa servirebbe la poesia se fosse solamente una felice combinazione di parole? Per scrivere, il poeta si serve di tutto sé stesso. Poco tempo prima di morire, Cvetaeva osserva con amarezza: «Mi invitano a recitare le mie poesie. Senza capire che ogni mio verso è amore, che se passassi tutta la vita così, in piedi, a leggere poesie, non ne esisterebbe nessuna. “Che belle poesie!” Ah, non le poesie sono belle»¹⁹¹. La poesia non è una questione di parole, ma di esperienza del mondo, ed è quest'ultima che va approfondita e chiarita se vogliamo che il poema raggiunga lo scopo.

Nello stesso tempo, vivere è scrivere. Innanzitutto nel senso più concreto: l'intera esistenza di Cvetaeva si organizza intorno a questa esigenza imperiosa, avere tempo per isolarsi con il proprio quaderno. È vero che una scelta simile è riservata solo a scrittori di professione; d'altro canto, tuttavia, è un'esperienza che possono vivere tutti: la scrittura, per Cvetaeva, è il mezzo per dare un senso al trascorrere della vita quotidiana. Lo dice a una delle corrispondenti: «Non amo la vita come tale: la vita per

me comincia ad avere senso – cioè ad acquistare significato e peso – solo trasfigurata, e cioè – nell'arte»¹⁹². Questa trasfigurazione non è riservata solo agli artisti di professione, può compiersi – senza necessariamente manifestarsi all'esterno – dentro la coscienza di ciascuno.

Infine, la vita stessa può essere strutturata come un'opera: entrambe aspirano al massimo di bellezza, ricchezza, intensità.

Cvetaeva applica alla propria esistenza il principio dell'unità tra i diversi «rami» del fiume (per usare l'immagine di Rilke). Dopo aver attraversato una fase giovanile di puro «romanticismo», durante la quale dichiara di amare il defunto Napoleone II – l'Aquilotto – più di ogni altro al mondo e di essere pronta a morire per lui, assume un atteggiamento che manterrà fino alla conclusione della vita e che consiste nel cercare la stessa pienezza sia nell'opera letteraria sia nelle relazioni personali. Con l'ingresso nell'età adulta, decide di non imitare il comportamento degli altri membri dell'ambiente letterario che si accontentano di sognare, di «essere sempre in attività»; cercherà il modo di instaurare forti legami con l'altro. E riuscirà nel proposito: altrettanto e più che alla poesia, nella vita sarà unita ai familiari, ossia all'uomo che nel 1912 diventerà suo marito, Sergej (Serëža) Efron, e alla figlia, Alia, nata quello stesso anno. Negli anni a venire, la sua ricerca di assoluto proseguirà sempre secondo le due vie. Da un lato, l'amore per gli individui, «la mia possibilità di amare a *mia* misura, e cioè *senza* misura» e la sensazione che gli altri hanno bisogno di lei. Dall'altro, la creazione artistica, perché il verso è una «scuola di assoluto» e l'opera d'arte permette di raggiungere un rigore e una densità che mancheranno sempre nel resto della vita: l'opera è stata costruita secondo «la legge implacabile dell'assoluta necessità»¹⁹³.

Non soltanto creazione e vita non si contrappongono, ma obbediscono alle stesse esigenze; Cvetaeva compie un passo ulteriore, che l'allontana ancor più dalla dottrina illustrata da Rilke: se fosse chiamata a dover scegliere tra le opere e le persone, opterebbe senza esitazione per queste ultime. «Ciò che amo più di ogni altra cosa al mondo è l'essere umano, l'essere vivente, l'anima umana – più della natura, più dell'arte, più di ogni cosa». Il suo dono poetico non la distoglie dalla via intrapresa: «Il verbo visibilmente mi ama molto e io per tutta la vita non faccio altro che tradirlo! – A vantaggio degli umani!». L'idea di trascorrere il resto della vita a scrivere, a cercare rime e a frequentare i soli personaggi creati dalla sua immaginazione le riesce insopportabile. «Non vivo per scrivere versi, scrivo versi per vivere». Ecco il motivo per cui può dichiararsi diversa da tutti i grandi scrittori per i quali comunque nutre ammirazione: loro hanno scelto il culto dell'arte e della propria anima divina, lei sente di appartenere alla famiglia degli uomini. Quando verrà la sua ultima ora, non penserà alla propria anima immortale, ma ai suoi parenti assai imperfetti: «Quando morirò, io non avrò il tempo di pensare all'anima (a me), perché avrò mille preoccupazioni: ha avuto da mangiare chi dovrà

accompagnarmi, non sono andati in rovina i miei per il consulto...»¹⁹⁴.

Cvetaeva ricusa senza alcuna esitazione il dualismo dell'arte e della vita. Tuttavia, pur vincendo questa separazione, conferma e rafforza un altro dualismo, quello che oppone cielo e terra, interno ed esterno, essere ed esistere, immortalità e vita – dualismo ben più antico, perché non affonda le radici nella rivoluzione romantica, ma in quella dei monoteismi che al mondo finito oppongono un Dio infinito. In basso, dunque, l'esistenza quotidiana (*byt*) detestabile, perché dedicata alla mera sopravvivenza: giorno dopo giorno, per sé e per gli altri (soprattutto quando si è donna e madre) occorre alzarsi, procurarsi acqua da bere, qualcosa da mangiare, legna per scaldarsi, bisogna portare a passeggio i bambini, lavarli, curarli quando sono malati. Tutto ciò è «materialità non trasfigurata», una roccia che tutti i giorni bisogna ricominciare a spingere. Gli altri la chiamano vita; dunque, Cvetaeva non ama la vita in senso stretto, perché non è quella in cui riesce. «Non amo la vita terrena, non l'ho mai amata». «In questo mondo non so vivere». «Io non riesco a vivere, e cioè a *durare*, non so vivere nei giorni, e ogni giorno vivo *fuori* di me»¹⁹⁵.

Non abitando questa vita, trova rifugio in un'altra – all'esterno preferisce l'interno, all'esistenza l'essere, alla terra il cielo. «Amo il cielo e gli angeli: lassù e con loro saprei come fare». Nell'altro mondo, in alto, giungerà alla gioia piena, nel regno dell'Anima sarà la prima, al giudizio finale del verbo otterrà giustizia. Quest'altro mondo, più concretamente, si chiama vita interiore, oppure anima. Cvetaeva deve rassegnarsi: abitarlo è la sua «malattia incurabile». Ma questa rassegnazione viene da lei presentata come una libera scelta: «Io sono forte, non ho bisogno di nulla fuorché della mia anima!». «*Senza anima, fuori dell'anima* – ho forse bisogno di qualcosa, io?» O ancora come un'impossibilità di principio: «Non esiste la vita che avrebbe tollerato la mia presenza». Più esattamente è dall'impossibilità stessa di vivere felicemente questa vita che Cvetaeva deduce la necessità di una realtà superiore. «La vita mi respinge sempre più (profondamente) verso l'interno. [...] Vivere *non* mi piace e da questo rifiuto molto netto concludo che al mondo esiste altro. (Manifestamente – l'immortalità)»¹⁹⁶. Continuando a chiamare in causa la distanza tra presente ed eternità, tuttavia, rischia di assomigliare proprio agli esteti da lei disprezzati e che non conoscono il vivere–scrivere.

Ciò che caratterizza l'universo di Cvetaeva non è la separazione tra questi due livelli dell'esistenza – dopo tutto, è tipico della specie umana distinguere ideale e reale. A rendere singolare la sua «sensazione del mondo» è l'impossibilità di stabilire delle transizioni tra essere ed esistere. Gli altri, intorno a lei, si creano tutta una serie di mediazioni. S'immergono in relazioni sociali, amicizie, distrazioni, obblighi, nessuna delle quali conduce direttamente al «cielo», ma che possono aiutare ad avvicinarvisi. Cvetaeva, invece, non ha nulla – con eccessiva sensibilità si confronta con l'assoluto. Non è capace di mettere in relazione il quotidiano e il sublime,

non può «costruire dalla vita – l'amore, dall'eternità – frazioni di giorni»¹⁹⁷. Ella assolve il proprio compito di moglie e di madre, ma nello stesso tempo sceglie di esiliarsi nell'anima e di lasciar perdere l'organizzazione della vita pratica – una decisione che la porterà alla catastrofe.

È il prezzo che Cvetaeva sembra disposta a pagare per raggiungere l'intensità più alta – in ogni cosa. Bisogna dire che, perfino tra i più grandi scrittori, occupa un posto a parte. È raro, infatti, incontrare un autore che comunichi altrettanto l'impressione di aver vissuto e scritto in contatto ininterrotto con un livello superiore, parossistico, dell'esistenza. Una parola sembra appropriata a designare la condizione che la caratterizza costantemente: *incandescente*. Non è casuale se resta affascinata dai personaggi che muoiono tra le fiamme, Giovanna d'Arco, Savonarola o Giordano Bruno. A un corrispondente dice: «Sarò fuoco», a un altro: «In me tutto è incendio!»¹⁹⁸. Per quale motivo il fuoco? Perché è l'elemento che incarna l'enorme calore interno, l'anima incendiata – quell'estremo senza il quale Cvetaeva non può vivere. Tutta la sua esistenza è un'aspirazione all'assoluto, ricercato sia con l'ostinazione di «approfondire il verso» sempre più e di avvicinarsi per quanto possibile alla perfezione, sia attraverso le relazioni instaurate con i suoi, perché l'ideale è sempre il medesimo: amore folle, fiducia totale, lealtà incrollabile.

È questo il progetto di vita che Cvetaeva metterà in atto durante un'esistenza tumultuosa.

Lo shock della rivoluzione

Cvetaeva incontra il proprio destino solo in seguito alla rivoluzione d'Ottobre.

Durante i primi venticinque anni trascorre comunque una vita piuttosto intensa. Nata a Mosca in un ambiente colto, a quattordici anni rimane orfana di madre. Una madre adorata e fonte di sofferenze: Cvetaeva non si sente amata. Ha delle doti verbali fuori dal comune, incontra poeti che le fanno la corte, scrive poemi. A vent'anni pubblica la prima raccolta, che non passerà inosservata dalla critica.

Gli avvenimenti del mondo esterno la lasciano alquanto indifferente. Scoppia la prima guerra mondiale, la Russia è in subbuglio, ma Cvetaeva pare non accorgersene. Alcuni anni dopo il matrimonio, inizia una lunga serie di avventure amorose di un genere molto particolare. L'oggetto del desiderio non entra in competizione con il marito, Sergej; almeno non per lei. Queste passioni, per lo più di breve durata, raramente si trasformano in relazioni fisiche, ma danno luogo a ciò che è lei stessa a definire «idilli cerebrali» e ispirano cicli di poemi: versi che prima descrivono il suo amore, poi la sua inquietudine, infine la sua delusione. In questi anni,

Cvetaeva ama frequentare gli ambienti bohémien del teatro, partecipa a serate di poesia, sogna. Nell'aprile del 1917, dà alla luce la seconda figlia, Irina; dopo che la rivoluzione di Febbraio è conclusa e lo zar ha abdicato, mettendo così fine a mille anni di monarchia, scrive alla cognata: «Innumerevoli progetti di ogni tipo – puramente interiori (versi, lettere, prosa) – e totale indifferenza al problema di sapere dove e come vivere»¹⁹⁹. Cvetaeva può permettersi questa indifferenza – tra l'altro, perché proviene da una famiglia agiata ed è al riparo da immediate difficoltà di natura economica.

Una vita come questa sarebbe potuta durare a lungo, sarebbe potuta essere la sua vita; Cvetaeva sarebbe stata un autore di qualità tra i tanti. La rivoluzione d'Ottobre deciderà altrimenti.

Come molti poeti russi di allora, Cvetaeva, per principio, non è contraria all'idea di rivoluzione. Quella del 1905, repressa nel sangue, aveva risvegliato il suo entusiasmo di adolescente, al punto che a un innamorato poteva scrivere con molta gravità: «È proprio l'eventualità di un'imminente rivoluzione a trattenermi dal suicidio». Nella stessa lettera, trovava accenti nietzschiani per dichiarare il proprio fascino per la guerra, momento di massima intensità: «Se scoppiasse una guerra! Come la vita diventerebbe palpitante, scintillante! In quel momento si può vivere, si può morire!». Ma è un'illusione giovanile che non dura, il mondo reale riprende i propri diritti. Ad attirare Cvetaeva verso l'idea di rivoluzione è lo scatenarsi degli elementi, il rifiuto dell'ordine esistente, l'audacia dell'anticonformismo. È il momento, a suo parere, di una liberazione che ciascuno deve perseguire dentro di sé; inoltre, deve sfociare in una forma in grado di arginare la potenza primitiva senza peraltro eliminarla. I rivoluzionari di professione possono intendersi con i poeti il tempo necessario a sovvertire le convenzioni stabilite; ma il loro obiettivo non è quello di mantenere viva questa inquietudine. Tutt'altro: aspirano ad assumere il potere al posto degli attuali detentori e sono intenzionati a renderlo ancora più forte e più intransigente. Da quella rivoluzione Cvetaeva non si attende nulla di buono. Anni dopo ricorderà la distinzione tra i due atteggiamenti: «La passione di ogni poeta per la rivolta [...]. Senza questa passione per chi passa oltre – non esiste poeta. [...] Ma qui i rivoluzionari commettono un errore: la rivolta interiore del poeta non è una rivolta esteriore»²⁰⁰.

La vittoria dei bolscevichi nel novembre del 1917 non si può descrivere come una rivolta poetica, è il meno che si possa dire. La diretta conseguenza per la vita di Cvetaeva, e quella di milioni di altri abitanti della Russia, non è la realizzazione di qualche slogan altisonante (il trionfo del popolo, il potere dei soviet), ma prima di tutto miseria e distruzione. La proprietà privata è messa in discussione, i beni sono confiscati, la continuità tra generazioni è interrotta. Da un giorno all'altro Cvetaeva, come molti altri, si ritrova senza mezzi. L'uomo non è più indipendente,

deve rivolgersi allo stato, divenuto progressivamente l'unico datore di lavoro del paese: dato che ogni cosa è di sua proprietà, tutti contano su di esso. Gli individui non dipendono più gli uni dagli altri, ma tutti dal potere statale, mediatore impersonale eppure inevitabile. I poeti devono servirlo, come fanno gli operai o i contadini.

Alla dissoluzione del legame sociale di un tempo si aggiunge rapidamente una nuova minaccia: la carestia. Scoppia la guerra civile tra Rossi e Bianchi, i raccolti vengono distrutti, i contadini, privati dei viveri che ancora possedevano, non osano più seminare. Un rapporto della Ceka, la polizia politica, constata: «Nessuno più lavora, la gente ha paura». Gli abitanti delle grandi città scoprono l'altra faccia della rivoluzione, che ha i lineamenti della fame. Nei suoi quaderni di appunti, tra gli altri aneddoti Cvetaeva racconta: «Abbiamo visto un cane con un cartello: "Abbasso Trockij e Lenin – altrimenti sarò mangiato!"»²⁰¹. Il patriarca Tikhon fa leggere nelle chiese una lettera pastorale in cui è scritto: «La carogna è diventata un piatto di prima qualità per la popolazione affamata ed è un piatto difficile da trovare».

Questa situazione spaventosa colpisce direttamente la famiglia di Cvetaeva. Ella si rende conto che le due figlie deperiscono: tutto ciò che può loro offrire come nutrimento è la zuppa che riceve alla mensa pubblica, ma ce n'è appena a sufficienza per una di loro, e ancora: «Non è altro che acqua con pezzetti di patata e macchie di un grasso di origine sconosciuta». Viene a sapere di un orfanotrofio nei dintorni di Mosca, al quale potrebbe affidare le figlie perché ricevano accoglienza e nutrimento migliori. Decide di recarvisi e lasciarle, per scoprire poco tempo dopo che la carestia infuria anche là, ma che si aggiungono sporcizia, malattie e brutalità. «I bambini, per prolungare il piacere, mangiano le lenticchie una alla volta»²⁰². Alia s'ammala gravemente, Cvetaeva la riporta a casa per curarla; prendendo spunto dalla vicenda scrive un racconto allucinato di questa vita sconvolta dalla fame. Prima che abbia avuto il tempo di andare a riprendere la seconda figlia, quest'ultima muore. Cvetaeva si sente ancor più oppressa perché Irina era sempre stata la meno amata. Questo avvenimento la segnerà per sempre; sono ormai lontani i tempi che avevano preceduto la rivoluzione, in cui era una giovane capricciosa.

Cvetaeva intrattiene un rapporto di duplice natura con il potere bolscevico. Da un lato, può solo condannarlo come responsabile della scomparsa di tutte le forme di vita che, nel mondo precedente, le erano care. Ha portato alla disorganizzazione della vita sociale e materiale e ha provocato la carestia. Inoltre, ha represso l'opposizione e la libertà di parola, esercitando una censura assai peggiore di quella degli zar; ha affidato il controllo della popolazione alla Ceka, la polizia politica creata all'indomani del colpo di stato bolscevico. Bisogna anche ricordare che, in tutti questi anni, Sergej, il marito di Cvetaeva, si è unito ai Bianchi per combattere i Rossi. Ella scopre così di avere un interesse per la politica e

progetta perfino – senza troppa convinzione – di scrivere un articolo intitolato *Giustificazione del male*. Il male è il bolscevismo; paradossalmente, tuttavia, come reazione a questo male alcune qualità umane risultano stimolate; per esempio viene meno l'attaccamento ai beni materiali e si privilegiano i valori spirituali! Alcuni anni più tardi, dirà: «Il comunismo, spingendo la vita verso l'interno, ha dato una via d'uscita all'anima»²⁰³.

In quello stesso periodo, Cvetaeva si tiene al di fuori del conflitto tra Rossi e Bianchi e non appoggia nessuno dei due contendenti. Questa volta si tratta di un punto di vista sovrapolitico, o forse semplicemente umano. Ella ritiene che fanatismo e accecamento siano presenti in entrambi gli schieramenti, al pari di violenza e sofferenza; in questo combattimento accanito per il potere non si riconosce da nessuna parte. Considera inutile tutta l'enorme energia spesa per obiettivi tanto futili; ed è pronta a piangere le vittime degli uni e degli altri, indipendentemente dal colore politico. Nel 1920 né Rossi né Bianchi sono disposti ad accettare il suo messaggio: conoscono solo il pro e il contro, non deve esistere un punto di vista capace di includerli entrambi.

Per quanto concerne le idee di Cvetaeva sull'esistenza, l'avvento della Russia sovietica non può che confermarla nella decisione di separare l'alto dal basso, il dentro dal fuori. Il paese che aveva abitato fino all'età di venticinque anni lasciava a una donna poeta come lei la possibilità di condurre un'esistenza marginale ma accettabile, quella di un creatore che mantiene la propria libertà individuale e si guadagna da vivere senza asservirsi. Ma nella Russia sovietica, nel regime totalitario che si sta organizzando, le resta forse una vera scelta, ora che ha deciso di non perdere il proprio rapporto con il cielo? Quando la società controlla tutta la vita, che possibilità rimane a coloro che non vogliono schierarsi sotto la bandiera rossa, a parte una rottura ancora più radicale tra esterno e interno?

Tentativo di esilio

Di fronte al potere sovietico, Cvetaeva ha una sola via d'uscita: l'esilio. Quello interiore, che praticheranno molti dei suoi compatrioti; o quello fuori dal paese, soluzione che hanno scelto o alla quale sono stati costretti numerosi altri russi. Dopo la disfatta dell'armata bianca, il marito, Sergej, si è rifugiato a Praga; avendo ristabilito i contatti con lui, Cvetaeva decide di raggiungerlo. Con l'aiuto di alcuni amici ottiene un visto d'uscita e nel maggio del 1922 lascia la Russia, accompagnata dalla piccola Alia. Dopo alcuni mesi trascorsi a Berlino, dove ritrova Sergej, tutti insieme decidono di stabilirsi a Praga. Tre anni dopo, la famiglia, a cui ora si è aggiunto un componente, Georgij, soprannominato Mur, si trasferisce a Parigi, dove

Cvetaeva resterà per quattordici anni (più esattamente, abiterà i sobborghi di Praga e la periferia di Parigi).

La rottura di Cvetaeva con la Russia sovietica non risponde a ragioni strettamente politiche, ma a considerazioni familiari e a esigenze che interessano la sua filosofia di vita. Si è sempre considerata un individuo, non un membro remissivo appartenente a un gruppo, che si trattasse della classe, del sesso o della professione. Il fatto è che nella Russia sovietica il collettivo, ormai, prevale sull'individuo: Cvetaeva capisce che non c'è più posto per lei. È il progetto metafisico del comunismo a esserle del tutto estraneo: «E non si tratta di politica, ma dell'“uomo nuovo” – inumano, metà macchina – metà scimmia – metà pecora». La mancanza di rispetto per le convenzioni della vita pubblica la rende particolarmente inadatta a queste nuove condizioni. «Non posso firmare una lettera di complimenti al grande Stalin, perché non sono io ad averlo definito grande»; e poi, per principio, dice, «detesto le chiese ufficiali trionfanti»²⁰⁴. Il poeta, come Cvetaeva ne intende la vocazione, è decisamente inadatto a una vita conforme a queste nuove norme. La lucidità politica di Cvetaeva è ancora più notevole in quanto è dichiaratamente «apolitica» e rifiuta di leggere i giornali o partecipare ai dibattiti su questi temi. Eppure, la sua comprensione della situazione è superiore non solo a quella dei suoi contemporanei sovietici, ma anche a quella dei compagni emigrati come lei.

Del resto, la sua mancanza di sottomissione al collettivo si estende anche al gruppo specifico degli emigrati russi. Cvetaeva non s'identifica con i russi bianchi, anche se ne fa parte – aspira a identificarsi con sé stessa e niente altro. Lo spiega a una corrispondente svizzera: «Non mi trovo bene con l'emigrazione russa, vivo solo nei miei quaderni – e nei debiti – e se di tanto in tanto si sente la mia voce, è sempre la *verità*, senza nessun calcolo». Tanto che l'esilio di Cvetaeva diventa una condizione esistenziale: «All'estero – “la russa”, in Russia – “l'estranea”»²⁰⁵.

Questa maniera di restare nell'ombra non è gradita ai rappresentanti più in vista dell'emigrazione, uomini di stato, giornalisti, scrittori, i quali vorrebbero che le scelte politiche di ciascuno determinassero tutti i suoi gesti. Cvetaeva sarà costantemente oggetto di malintesi e diffidenza. È vero che l'emigrazione ha diverse correnti, sia di destra sia di sinistra, ma Cvetaeva, per principio, non si riconosce in alcun partito. Un giorno saluta la forza poetica di Majakovskij in visita a Parigi e tutta la stampa di destra comincia a boicottarla. L'indomani legge in pubblico poemi dedicati al massacro della famiglia imperiale: i giornali di sinistra non vogliono più pubblicarla. Può declamare i propri versi sia in un raduno organizzato dagli amici dell'Unione Sovietica, sia in un altro convocato dai suoi nemici: ciò che le importa è restare sempre autentica nei propri confronti. Ecco perché preferisce dire che non è «né nostra né vostra». Il poeta non è chiamato a esprimere giudizi, ma ad amare la totalità del mondo per

poterlo descrivere. «L'odio politico non è dato al poeta»²⁰⁶.

Questa marginalità in seno all'emigrazione ha un riflesso immediato sulla vita quotidiana della famiglia. Bisogna riconoscere che lo stesso Sergej si rivela poco adatto alla vita pratica: prima è iscritto all'università di Praga, poi segue diversi corsi a Parigi, ma non riesce mai a trovare un impiego stabile; sballottato da un progetto all'altro, rimane un eterno dilettante. Come se ciò non bastasse, è colpito da diverse malattie che gli impediscono ogni sforzo prolungato. Invece di essere il protettore di Cvetaeva, o il suo mecenate, o se non altro un utile intermediario tra il mondo della creazione in cui ella si muove e quello degli affari, dove si trova di che far vivere la famiglia, si fa mantenere dalla moglie. Cvetaeva non può evitare di constatarlo: le sue preoccupazioni quotidiane provengono in gran parte dall'«assenza accanto a me di qualcuno che si occupi dei miei affari»²⁰⁷. Infatti i suoi redditi, bisogna dirlo, non sono elevati. A Praga è riuscita a ottenere una borsa assegnata dal governo ceco agli artisti russi emigrati e continua a mantenerla nei primi anni di soggiorno in Francia. Le riviste russe emigrate le pagano i suoi interventi, ma gli importi sono assai modesti – a loro volta dispongono di risorse limitate.

La soluzione di Cvetaeva, come abbiamo visto, è di non attendere una ricompensa in questa vita, cosa che le permette di sopportare coraggiosamente le privazioni. La sua vita interiore si alimenta ad altre fonti, che potremmo identificare come infatuazioni amorose, creazione poetica, vita familiare.

Idilli cerebrali

La passione invade Cvetaeva come un'onda. «Riconosco l'amore dalla tristezza disperata, dal sospiro che mi serra la gola». È riduttivo dire che ne ha bisogno: «Amare, parola insufficiente: vivere». Eppure è ben consapevole che tali infatuazioni, pur essendole indispensabili, non possono essere considerate come amore a tutti gli effetti. «Questo è Amore, l'altro è Romanticismo!»²⁰⁸, scrive, contrapponendo i propri sentimenti per Sergej a quelli per un poeta di passaggio. Le infatuazioni sono avventure che seguono un protocollo ben rodato e di cui ella conosce esattamente lo svolgimento. Cominciano con la scelta di un punto a cui attaccarsi: un uomo, talvolta una donna, generalmente più giovane, se possibile malato, di preferenza ebreo e vittima di persecuzioni (l'elemento della protezione materna ricorre spesso nei sentimenti di Cvetaeva). Altro aspetto importante: è un giovane che scrive versi o ama la poesia e, dunque, ammira o potrebbe ammirare i suoi poemi. Queste caratteristiche possono bastare: Cvetaeva non vuole sapere altro di lui, evita deliberatamente di approfondire la sua conoscenza. Come regola generale, un breve incontro

può andar bene, meglio ancora la lettera di un ammiratore. Non sapendo nulla della vera natura del soggetto, può attribuirgli ogni possibile qualità. Con la propria immaginazione dà forma a un essere magnifico e comincia a bombardarlo di poemi ispirati all'amore che ella gli dedica.

Il malinteso è evidente fin dall'inizio, dunque, e non tarda a compromettere l'idillio. Lo sventurato prescelto non prova affatto i sentimenti che gli vengono attribuiti, è lusingato ma al contempo sorpreso di suscitare un tale profluvio verbale; perciò mantiene le distanze, atteggiamento che scatena una seconda ondata di scritti, questa volta carichi di rimproveri contro l'essere che ha avuto il torto di restare così prosaico e non aver condiviso la passione celeste che Cvetaeva gli proponeva. Poi, in brevissimo tempo inizia la terza fase: le illusioni di Cvetaeva svaniscono, non prova più alcun interesse per la persona che aveva suscitato l'infatuazione e finisce per schiacciarla con la propria superiorità. Come riassume nei quaderni di appunti, è sempre «lo stesso entusiasmo – pietà – desiderio di colmare di doni (d'amore) – lo stesso – un po' più tardi: imbarazzo – raffreddamento – disprezzo»²⁰⁹.

Non appena giunge a Berlino, prima ancora che Sergej lasci Praga per unirsi a lei, Cvetaeva vive una prima infatuazione per l'editore russo Višňjak. Ha osservato così poco il suo vero aspetto che questa «avventura cerebrale» avrà un comico epilogo: quattro anni dopo la «rottura» (di una relazione mai iniziata!), lo incontra durante una serata a Parigi e non lo riconosce assolutamente. Dopo le presentazioni, e per giustificarsi, protesta: Ma voi, vi siete tagliato i baffi! E avete tolto gli occhiali! Višňjak a sua volta s'indigna: non ha mai avuto baffi né portato occhiali...²¹⁰

Un anno più tardi, un giovane critico, Aleksandr Bachrach, le invia un articolo dedicato ai suoi poemi: ne nasce una nuova infatuazione. Cvetaeva gli scrive, prima sulla poesia, poi sull'amore; non l'ha mai incontrato. Per un'intera estate, continua ad alimentare il romanzo epistolare in cui Bachrach, sbalordito, svolge un mero ruolo passivo. Poi, all'improvviso, ella scopre un nuovo amore e la tempesta si placa: annuncia a Bachrach che non lo ama più. Incontrandolo molti anni dopo, lo tratterà come un ragazzino insignificante. Le sue infatuazioni successive avranno un andamento analogo. Anatolij Steiger, oggetto di un'infatuazione tardiva, rispondendo alle lettere di rimprovero che riceve alla fine analizza molto bene il processo: «Siete talmente forte e ricca che, le persone incontrate, le ricreate per voi stessa a vostro modo; quando la loro autentica natura viene in superficie – vi meravigliate della nullità di coloro che avevano ricevuto il riflesso della vostra luce – perché non è più su di essi»²¹¹.

L'identità dell'altro non gioca alcun ruolo nelle infatuazioni di Cvetaeva. Riflettendo sulla relazione amorosa, nel 1933 scrive: «Tu, cioè io + la possibilità di amarmi da me. Tu, la sola possibilità di amarmi da me. L'esteriorizzazione della mia anima». L'altro è solo un mediatore tra sé e sé, uno strumento dell'amore di sé. «Ho bisogno della mia anima a partire

dal respiro dell'altro, bermi», aggiunge. Cvetaeva non ha bisogno degli altri; cerca un essere che le dia l'impressione di aver bisogno di lei, confermandola così nella sua esistenza. Non cerca tanto di essere amata, quanto di individuare un obiettivo per il suo desiderio di amare, che le serva per innescare il processo di creazione. Lo dice con lucidità a un'amica: «Tutto mi è indifferente: un uomo, una donna, un bambino, un vecchio – purché io ami! Che sia *io* ad amare. Prima, vivevo solo di questo. Ascoltare musica, leggere (o scrivere) versi, ovvero, semplicemente – osservare una nuvola che passa nel cielo – e che *subito* vi sia un volto, una voce, un nome a cui *rivolgere* la propria malinconia»²¹². Essere innamorata, per Cvetaeva, è l'equivalente di una droga che le permette di raggiungere subito l'estasi, d'immergersi nell'assoluto, mentre l'identità di colui che provoca questo stato rimane irrilevante. Ciò che le serve è un orecchio, non un essere intero.

Le eccezioni a questo schema della delusione amorosa sono più apparenti che reali. Una è la relazione che nel 1923 instaura con il miglior amico del marito, Konstantin Rodzevič; l'eccezione qui consiste nel fatto che non si tratta di un'avventura puramente cerebrale. In questo caso Cvetaeva prova una passione terrena che per alcune settimane la fa pensare al divorzio. «Voi avete compiuto in me il miracolo: per la prima volta ho provato l'unità di cielo e terra»²¹³, gli scrive. Non si deciderà alla rottura, sia per timore di rattristare Sergej sia perché, ancora una volta, si è verificato uno scambio di persona: Rodzevič non vive affatto l'amore della sua vita, il legame con Cvetaeva è un'avventura tra le tante nell'esistenza di un giovane spocchioso e ingenuo (solo verso la fine della vita capirà: questo breve flirt del 1923 è il motivo per cui il suo nome entrerà nella storia...).

Con il trascorrere degli anni, Cvetaeva dispera di poter vivere nuove infatuazioni: «Amo sempre meno», scrive. Non cerca di essere curata, non si trucca, evita di tingersi i capelli, che cominciano a ingrigire. Al momento di tirare il bilancio della propria vita, appare una profonda amarezza: l'amore è stato per lei solo causa di sofferenza. «È la mia linea, fin dall'infanzia. Amare: star male». «Per me l'amore è una grande sventura». Il motivo sembra essere che in amore Cvetaeva preferisce al successo il fallimento, infatti è segnata da ciò che definisce «una passione per l'amore infelice, non condiviso, impossibile», sceglie la pienezza del desiderio a discapito della sua soddisfazione, la pienezza della sofferenza piuttosto che la pace della felicità. Tutto avviene come se nelle infatuazioni avesse bisogno di soffrire per alimentare la propria forza poetica. L'aspetto positivo è che sono state il potente motore della sua creazione. «In amore ho saputo solo una cosa: soffrire come una bestia – e cantare», osserva. Anche a Rilke diceva: «Chi potrebbe parlare delle proprie sofferenze senza esserne entusiasmato, cioè felice?»²¹⁴. In realtà, il canto non solo redime le sofferenze, si direbbe quasi che le esiga, perché

esse soltanto provocano lo stato d'incandescenza necessario alla creazione.

Due incontri al vertice

Due delle relazioni di Cvetaeva con gli uomini vanno considerate a parte, perché i soggetti interessati non sono paragonabili agli altri. Nel 1935 scrive a un amico: «Pari a me, per forza, ho incontrato solo Rilke e Pasternak»²¹⁵. Sono due incontri che non si collocano solo sul piano affettivo, non sono infatuazioni come le altre, perché si tratta di due poeti d'eccezione. Nello stesso tempo, Cvetaeva non vuole che lo scambio avvenga solo a un livello mentale: arte e vita devono formare una continuità.

La relazione con Rilke sarà di breve durata: occupa solo quattro mesi dell'estate del 1926. È il poeta Boris Pasternak a rendere possibile il loro incontro. Nel marzo del 1926 a Mosca, dove abita, vive un periodo di profonda insoddisfazione, di sé stesso e della propria esistenza. Proprio allora riceve, nello stesso momento, due messaggi. Il primo è un'opera di Cvetaeva, *Il poema della montagna*, che ella gli ha inviato mesi prima. L'altro è una lettera del padre, il pittore Leonid Pasternak, che ora vive in Germania. Lo mette al corrente di una lettera ricevuta dal poeta Rainer Maria Rilke, nella quale quest'ultimo esprime la propria ammirazione per i versi di Pasternak: li ha letti in traduzione francese. La coincidenza colpisce Pasternak, che risponde immediatamente a entrambi. A Rilke scrive sia per ringraziarlo sia per parlargli di Cvetaeva, poetessa d'immenso talento alla quale dovrebbe inviare i propri libri. Rilke lo fa subito, Cvetaeva gli risponde (in tedesco!); tra i due inizia un fitto scambio di lettere e di libri. S'interrompe alla fine del mese di agosto, perché lo stato di salute di Rilke continua a peggiorare; morirà il 29 dicembre di quello stesso anno. La sua scomparsa toccherà profondamente sia Cvetaeva sia Pasternak.

Lo scambio tra Cvetaeva e Rilke percorre tre brevi fasi. La prima, una decina di giorni nel maggio del 1926, è la presa di contatto, l'esaltazione – e subito la constatazione di un diverso sentire. Scoprendo l'invio di Rilke, Cvetaeva è pervasa dalla gioia: riceve una lettera da colui che ella considera «la poesia stessa»! E immediatamente si pone la domanda della relazione tra l'uomo e il poeta, tra la vita e la creazione: bisogna separarle o unirle? Conoscendo la propria inclinazione alla continuità, Cvetaeva si muove con cautela: non vuole intimidire il proprio corrispondente. Lo mette subito a suo agio: «Non parlo dell'uomo–Rilke (l'uomo è ciò a cui siamo condannati!), ma del Rilke–spirito, che è ancora più del poeta». La domanda che gli rivolge è certo forte, ma rimane imprecisa: «Che cosa voglio da te, Rainer? Niente. Tutto»²¹⁶.

Ricevendo una lettera così vivace, Rilke, per parte sua, si trattiene e

rinuncia a porre preliminarmente la necessaria separazione tra vita e creazione. O, piuttosto, la pone, ma solo per ragioni contingenti: fa capire che in passato i due Rilke vivevano in perfetta armonia (sappiamo che non è così), turbata solo adesso dalla malattia («questo corpo col quale prima riuscivo sempre a raggiungere un accordo così totale»). Leggendo la risposta, Cvetaeva, che in attesa di riceverla aveva già scritto una seconda volta, ritrova le proprie vere convinzioni. Separando l'uomo dal poeta, facendo spazio al secondo a spese del primo, si era resa colpevole dell'errore che stigmatizza negli altri: l'estetismo. Se lo aveva fatto, era accaduto solo per rassegnazione: temeva che una domanda più diretta l'avrebbe respinto, lui che è amato da tanti altri. Ora che si è espresso, può dirlo: «Amo l'uomo Rilke, che è più grande del poeta [...] – giacché è lui [...] che porta il poeta [...]»²¹⁷. Colui che ella *vuole* non è più solo l'autore di poesie, ma un uomo che vive, respira, abita in qualche luogo, e si lascia amare. Da qui anche la domanda, molto concreta, di una foto di Rilke!

Dato che Cvetaeva è ritornata sulle posizioni abituali, Rilke si vede costretto a comportarsi allo stesso modo. Nella nuova risposta, non è più questione di armonia tra l'uomo e il creatore, quanto della necessità di sacrificare il primo al secondo, scelta che equivale a imporgli la solitudine, e dunque offrire agli altri solo il risultato della produzione poetica. Se ha tentato, in un certo periodo della vita, di costruire una famiglia, con moglie e figli, l'ha fatto, dice, «in parte mio malgrado»; in breve tempo ha abbandonato gli altri per ritrovare la propria «naturale vita solitaria». La scelta si è rafforzata da quando abita la dimora isolata di Muzot: «Vivo nella solitudine di sempre; ma questa (non contando le rare visite di amici) è perfino più profonda: vivo nella continua e talvolta spaventosa crescita di ciò che si chiama solitudine, in un isolamento che raggiunge il suo più alto e estremo grado». Non è che ami la solitudine, ma il sacrificio della vita in comune, ormai lo sappiamo, è vissuto da lui come condizione necessaria alla creazione. Lo dimostra l'irruzione delle *Elegie* e dei *Sonetti*, sopraggiunta alla fine di un lungo periodo d'isolamento. «Lasciare entrare in me "l'altro", vivere di esso, avrebbe subito significato attirare su me problemi e complicazioni che mi spaventavano nel momento in cui, compiuto tutto, il possibile e l'impossibile, non potevo così, semplicemente consacrarmi a nuove iniziative»²¹⁸. È dunque pronto ad accettare gli inconvenienti della propria scelta, che non sono peraltro trascurabili: le sofferenze fisiche (dovute alla leucemia che lo divora) Rilke le attribuisce alla sregolatezza dei suoi nervi, dunque, indirettamente alla stessa scelta di vita che ha compiuto. Conclude mettendo in guardia Cvetaeva: che non si offenda se egli non risponde sempre alle sue lettere: quanto a incontrarsi, è fuori questione.

Cvetaeva riceve la risposta come una doccia fredda. Per evitare di sentirsi direttamente coinvolta, alla reazione del corrispondente dà una spiegazione generalizzante: Rilke, spiega a Pasternak, interiormente è un

vecchio finito, che non ha più bisogno di nulla e di nessuno, rimane solo, «nonamante, pieno di sé»; ha la vita ormai alle spalle. Questa reazione (del tipo «l'uva è troppo matura») si attenuerà, tuttavia, nel corso di una seconda fase dello scambio epistolare. Dopo un silenzio di tre settimane, Cvetaeva scrive di nuovo a Rilke, gli descrive il proprio rancore – ormai superato. Che cosa voleva da lui? «Nulla». Ma subito aggiunge: «Probabilmente: essere accanto a te. O forse, semplicemente – venire da te». La risposta a questa lettera supera le attese: Rilke le invia un poema a lei dedicato, *Elegia a Marina*, accompagnato da una serie di foto in cui si vede la casa dove abita. Per lui questo gesto non è il segno di un cambiamento: l'uomo e il poeta si muovono su piani che non comunicano tra loro. Cvetaeva risponde con un atteggiamento del tutto diverso: gli chiede di riservarle uno spazio esclusivo e manifesta apertamente i propri sentimenti: «Rainer, ti voglio bene e voglio venire da te»²¹⁹. Per tutta risposta, Rilke le invia un altro libro, i suoi poemi francesi raccolti in *Vergers*, con una dedica in versi: mantiene la relazione dei poeti, ma non fa parola di quella dell'uomo e della donna.

Rilke conferma la propria posizione nella lettera che apre la terza e ultima fase dello scambio, tre settimane più tardi. In essa fa nuovamente allusione alla malattia – ma con una tale discrezione che Cvetaeva non se ne accorge. Ella continua a non percepire alcuna divisione tra spirituale e fisico e in una nuova lettera estasiata prosegue: «Voglio dormirti accanto – addormentarmi e dormire. [...] Rainer, viene buio, ti amo». Si preoccupa di chiarire la natura del proprio amore: non è quello di individui puri, come quello di Dante per Beatrice; ma non per questo si riduce a un mero rapporto fisico: «Alla finestra, non al letto penso quando penso a te e a me». È un amore che unisce corpo e spirito, come nella vicenda di Paolo e Francesca, i personaggi del canto V dell'*Inferno*; Rilke e lei abitano ora un mondo superiore dove ella potrà, dice, «baciare il tuo cuore». «Fino all'anima stessa (in profondità) – sarebbe il bacio»²²⁰. Ma per questo bisogna incontrarsi; Cvetaeva è dunque pronta a partire.

Giunge allora l'ultima risposta di Rilke, un netto rifiuto. Per quanto lo riguarda, egli non crede che la fusione con l'altro sia scritta nel loro destino; eppure, non per questo nutre meno affetto per la propria corrispondente. Le ultime parole che le rivolge suonano come una benedizione: prendi sotto la tua protezione ciò che ci unisce, «consegno al potere della felicità che hai in te». Il fatto è che Rilke ha una percezione sempre più chiara di essere alla fine («non mi illudo più di superare questa prova»). Cvetaeva non riceverà risposta alla lettera seguente; pochi mesi più tardi, si limiterà a inviargli una cartolina con questa domanda: «Caro Rainer! Io vivo qui. Mi ami ancora?». Alla fine di dicembre, alla notizia della sua morte, reagisce con un'altra lettera che indirizza al defunto: rifiuta di cambiare il rapporto che aveva con lui. «Caro, se tu sei morto – vuol dire che non esiste nessuna morte (o nessuna vita!)». Nello stesso

tempo non afferma più l'unità del corpo e dello spirito, della vita e dell'arte, ma la rottura tra cielo e terra; non annuncia l'accettazione della finitezza del mondo umano, ma il rifiuto di vivere in un luogo che non sia l'infinito. La loro unione è divenuta un amore mistico che ormai nulla può pregiudicare. «Io e te non abbiamo mai creduto nel nostro incontro qui sulla terra – come non abbiamo mai creduto in questa vita, non è vero? Tu mi hai preceduto (è stato più bello!) e, per accogliermi bene, mi hai prenotato non una stanza, non una casa, ma un intero paesaggio»²²¹. Cvetaeva, dunque, rifiuta il dualismo romantico di cui Rilke è un sostenitore; lei stessa, tuttavia, sfugge ai colpi del destino rifugiandosi nel dualismo metafisico che è alla base della sua visione del mondo.

La morte di Rilke le permette di conservare immutata l'immagine di lui, malgrado il disaccordo che è sorto tra loro. Pasternak non avrà la stessa fortuna: la loro relazione percorre la parabola che va dall'incanto alla delusione. I due poeti russi si sono incontrati diverse volte dal 1918 e resteranno in contatto fino alla morte di Cvetaeva nel 1941; ma i loro scambi più intensi si collocano tra il 1922, all'indomani della partenza di Cvetaeva per l'estero, e il 1935, quando Pasternak la incontra a Parigi per la prima volta dopo la sua partenza. La separazione alimenta e protegge il loro rapporto, la presenza lo uccide. Durante questo periodo centrale, Pasternak e Cvetaeva si scrivono circa 250 lettere, 200 delle quali sono state conservate interamente o in parte (nel 2004 sono state pubblicate a Mosca).

Questa relazione a distanza conosce tre fasi principali, come quella con Rilke. Nel corso della prima, ciascuno scopre l'opera poetica dell'altro, lo dichiara il miglior poeta russo vivente e si rende conto di aver trovato un'anima gemella, che condivide le medesime inclinazioni. A Mosca Pasternak legge *Věrsty*, la raccolta di Cvetaeva; lei, a Praga, s'immerge in *Mia sorella la vita* di Pasternak. Quest'ultimo le scrive lunghe lettere piene d'ammirazione; Cvetaeva dedica alla sua poesia un saggio ditirambico. La relazione rimane essenzialmente letteraria; in quegli stessi anni, Pasternak incontra e sposa la prima moglie, Evgenija, e vede nascere il primo figlio. Dal canto suo, Cvetaeva vive intense infatuazioni, per Višňjak, Bachrach e, soprattutto, Rodzevič.

La tensione cresce a partire dal 1925 e resta alta fino al 1928 (140 delle 200 lettere risalgono a questo periodo). Più disponibili sul piano affettivo, entrambi mescolano i sentimenti alla reciproca ammirazione letteraria. Nel 1925 Pasternak comincia a scrivere un lungo poema, *Spektorskij*, il cui personaggio principale è ispirato a Cvetaeva. Dal canto suo, ella partorisce un bimbo che vorrebbe chiamare Boris, in omaggio all'amico. Nel 1926, avendo letto nuovi testi di Cvetaeva, Pasternak le indirizza numerose lettere superlative, in cui esprime sia la propria meraviglia di fronte ai suoi versi sia il proprio amore per l'autrice; poco tempo dopo le annuncia l'intenzione di recarsi in Francia per esserle vicino. È in quel momento che,

per esprimerle la propria ammirazione, la mette in contatto con Rilke. Cvetaeva frena il suo slancio e gli consiglia di non partire. Il rapporto con Rilke la tiene maggiormente occupata e trascura l'amico russo. La morte del poeta tedesco, tuttavia, li avvicina nuovamente. Progettano diversi incontri, nessuno dei quali si realizza.

Segue un nuovo allontanamento. Nel 1930 Pasternak ha incontrato colei che diventerà la seconda moglie, Zinaida, e vive un grande amore; è anche entrato in corrispondenza con il marito di Cvetaeva, Sergej. Gli scambi tra i due poeti si fanno più rari, ma la stima reciproca non viene meno.

Per parte sua, Cvetaeva non aspira veramente a un incontro e fatica a immaginare di vivere insieme. Nel giugno del 1926 scrive a Pasternak: «Boris, non sono mai stata tanto terrorizzata come dal nostro incontro: non vedo come possa avvenire». E nell'ottobre del 1927: «Caro Boris, non voglio pranzare, né cenare con te, né avere invitati, né cose da fare, nulla di ciò che è effimero. [...] Voglio con te l'ora eterna/un'ora che durasse eternamente. Luogo dell'azione: il sogno, tempo dell'azione – questi stessi tre minuti, gli eroi – il mio amore e il tuo amore». L'incontro nello spazio reale avrebbe dato vita solo a rimpianti e rimorsi, come scrive a un'amica comune: gli dèi non devono coinvolgere i comuni mortali nei propri affari. «La Catastrofe di un incontro era respinta senza tregua, come una tempesta nascosta da qualche parte dietro le montagne. [...] Il nostro vero incontro sarebbe stato prima di tutto una grande sventura (io, la mia famiglia – lui, la sua famiglia, la *mia* pietà, la *sua* coscienza)». Cvetaeva non riesce a concepire la felicità in un amore vissuto in presenza. Un'altra lettera a Pasternak lo precisa: «Con te per la prima volta nella vita avrei un idillio. L'idillio – il vuoto estremo del recipiente. Un idillio colmo fino al bordo è già una tragedia»²²².

Comunque, la rinuncia al sogno di una vita insieme non significa affatto che non si provi il bisogno dell'altro. In tutto questo periodo, Pasternak resta il suo interlocutore ideale immaginario. È a lui che si rivolge costantemente nei quaderni, perché è convinta che può capire ogni cosa, infatti ha la sua stessa forza. Questo contatto è indispensabile a Cvetaeva. «Di te, Boris, ho bisogno di te come dell'abisso, dell'infinito, per sapere dove gettare e non sentire toccare il fondo», gli scrive nel maggio del 1927. Era il ruolo che aveva immaginato per Rilke, ma dopo la sua morte non ha più scelta. «Non si può vivere al mondo senza uno più grande di sé, lo era Rilke, vorrei che lo fossi tu». È perfino più adatto a questo compito, perché lo sente più vicino: ha la stessa età, è russo come lei. Le è necessario come incarnazione del suo ideale. «Tu, in un certo senso, sei una questione d'onore per me. L'ultimo onore, una scommessa sulla mia ultima possibilità di amare un *essere umano*». Tanto che, quando in sua presenza si menziona il nome di Pasternak, anche se non lo vede da molti anni, la reazione immediata di Cvetaeva è: «La persona che mi è più

vicina»²²³.

Ora è chiaro perché un incontro con un essere in carne e ossa sia così paventato: Cvetaeva ha bisogno di un'immagine, non di un individuo. E accade l'inevitabile. Nel 1935 le autorità sovietiche promuovono a Parigi un *Congresso internazionale degli scrittori in difesa della cultura*, con l'intento di appoggiare l'opposizione antifascista. Pasternak, depresso, aveva declinato l'invito, ma è stato costretto a partecipare. Alla fine del mese di giugno, dopo tredici anni di corrispondenza, i due poeti s'incontrano in una camera d'albergo di Parigi. Pochi giorni soltanto e Cvetaeva lascia la città, disillusa: ha vissuto un «non-incontro». Saranno gli altri membri della famiglia, Efron, Sergej e Alia, ad accompagnare Pasternak durante i restanti giorni della sua permanenza. Dopo questo mancato incontro, Cvetaeva indirizzerà a Pasternak ancora tre lettere, nelle quali farà un bilancio dei loro disaccordi e concluderà: «Il nostro racconto è finito»²²⁴.

La delusione di Cvetaeva è triplice. Innanzitutto, in poco tempo si rende conto che la relazione sentimentale tra loro è finita; non è una vera sorpresa, ma lascia un gusto amaro. Pasternak pensa solo alla sposa lasciata a Mosca e vuole andare nei negozi parigini per acquistarle dei regali. Cvetaeva rifiuta di aiutarlo in questa ricerca. La moglie ha il torto di essere entrata nella vita di Pasternak dopo di lei – un evento che non si sarebbe mai dovuto verificare. Lo spiega alla propria confidente: «So che se fossi stata a Mosca – o lui all'estero – se mi avesse incontrata, anche solo una volta – non vi sarebbe stata e non vi sarebbe potuta essere la minima Zinaida Nikolaevna»²²⁵. Cvetaeva evita di entrare in competizione con altre donne, non abita la stessa dimensione dell'universo, le altre sono Eva, lei è Psiche.

La seconda delusione, molto più traumatica, è sul piano politico. Pasternak disapprova numerosi fatti e aspetti della società sovietica, ma ciò non gli impedisce di credere alla rivoluzione, al ruolo storico del partito comunista e a Stalin. D'abitudine, Cvetaeva, che dichiara di non interessarsi della vita politica, preferisce sottrarsi a ogni confronto su questo argomento. Tuttavia, non sempre è possibile tale discrezione. Nel 1926 Cvetaeva accoglie con freddezza l'opera che Pasternak dedica alla rivoluzione russa del 1905 e le sembra di cogliere nei suoi testi un'adesione eccessiva alla causa sovietica. Immagina perfino (cosa non vera) che abbia preso la tessera del partito e questo le fa presagire la rottura: «Capisci il mio orrore? È la sola cosa che ci avrebbe separati per sempre (il breve sempre della vita)». Avendo compreso l'errore, si tranquillizza, ma non può evitare di constatare che Pasternak aderisce a ciò che in lei suscita diffidenza e ripugnanza: la marcia trionfale della Storia, la violenza rivoluzionaria, la III Internazionale...A tale riguardo, Pasternak potrebbe condividere le idee del marito di Cvetaeva, il sovietofilo convinto, Sergej. «In molte cose (tutte le questioni pubbliche, per esempio) vi intenderete meglio di te e me», pronostica. Avrà visto

giusto: di ritorno da Parigi, Pasternak conferma che si sente perfettamente a proprio agio con suo marito e sua figlia, con i quali condivide la simpatia per il progetto sovietico. «Non soltanto sono diventato amico di Serëža, sono ritornato qui continuando a pensare alla tua Alia. Davvero, se non ci fossero stati loro, a Parigi sarei semplicemente *crollato*»²²⁶.

Più ancora di questi disaccordi politici generali, Cvetaeva è affranta quando scopre quali conseguenze trae Pasternak nel corso del breve «non-incontro» parigino riguardo alla creazione letteraria. Per eliminare la contraddizione di cui il proprio essere è preda, tra l'inclinazione personale verso la solitudine e il lirismo da un lato e le esigenze della società sovietica dall'altro, egli dichiara a Cvetaeva che il gusto individuale per la poesia appartiene al vizio e alla malattia e di conseguenza ha deciso di rinunciare e dedicarsi all'elogio dei kolchoz (le cooperative agricole). Cvetaeva replica: è un diritto dell'uomo – e tanto più del poeta – *mettersi da parte*, solo che in Russia la vita con il popolo e per il popolo – come ha stabilito il partito – è diventata obbligatoria. L'individuo non trova più alcun posto, mentre agli occhi di lei l'individuo è tutto. «Sono in diritto, vivendo soltanto adesso, una sola volta, di non sapere che cosa sia un kolchoz, come i kolchoz non sanno – che cosa sia – io. Uguaglianza – ecco che cosa ne è dell'uguaglianza»²²⁷. Cvetaeva sa che non potrà mai unirsi al coro per cantare delle lodi; la sola legge a cui sottomette la propria opera è quella della verità, perché ha scelto di diventare uno stenografo dell'Essere. Alcuni mesi più tardi, in una lettera che invia a Pasternak in seguito a un suo intervento pubblico, Cvetaeva sottolinea ancora il crescente divario tra loro: egli ha scelto di obbedire all'appello delle masse invece di ascoltare il solo giudice che possa valere, la coscienza.

Il terzo e ultimo colpo che ha subito l'immagine di Pasternak in quanto interlocutore ideale proviene da un episodio del suo viaggio. Pasternak è venuto a Parigi attraversando la Germania, ma non ha ritenuto necessario rendere visita ai genitori emigrati, che vivono a Monaco; non li rivedrà più. Questa omissione sconcerta Cvetaeva. In essa vede il segno che Pasternak, simile qui a Rilke, ma anche a tanti altri creatori di primo piano, preferisce le opere agli esseri umani. «Dimmi quello che vuoi, ma non capirò mai come si possa passare in treno vicino alla propria madre senza andare a trovarla, passare vicino a dodici anni di attesa. [...] Dopo ciò che hai fatto di tuo padre e di tua madre, non puoi più farmi nulla. È l'ultimo colpo devastante, subito da te»²²⁸. Questi uomini, suggerisce, sono interessati all'umano solo per il sesso, quanto al resto assumono l'atteggiamento degli esteti, che preferiscono la poesia alla vita.

Dopo il ritorno in Unione Sovietica, Cvetaeva sarà ancora oggetto dell'interessamento di Pasternak, che le troverà del lavoro; ma l'intimità di un tempo è finita. La relazione sognata da Cvetaeva non poteva resistere all'assalto della realtà: nessun essere umano avrebbe potuto soddisfare le sue attese. A leggere oggi il carteggio tra i due poeti, si rimane colpiti da

un duplice contrasto. Abbiamo un poeta di grande talento e una donna di genio; nello stesso tempo, la donna è talmente ossessionata dall'assoluto da finire per respingere la vita di cui a parole difendeva il principio. Pasternak, con tutti gli errori e le imperfezioni commesse, rimane più vicino all'umano. La sua evoluzione successiva rivela il significato assunto dall'incontro con Cvetaeva: Pasternak rompe progressivamente con l'ideologia ufficiale e, all'indomani della guerra, si dedica alla scrittura dell'importante romanzo *Il dottor Živago*, che scrive senza tener conto delle esigenze delle masse né di quelle del partito. Nello stesso tempo, la forma romanzata gli permette di rivolgersi ai contemporanei in maniera più diretta di quanto non facesse la poesia. Quando si chiede quali avvenimenti abbiano potuto provocare tale cambiamento, evoca in particolare il destino di Cvetaeva, con il suo tragico epilogo. «Esso faceva di me una specie di vendicatore, chiamato a difendere il suo onore»²²⁹; il romanzo è, anche, il prodotto di questa vendetta. La lezione di Cvetaeva ha avuto effetto.

Il bilancio dei due «incontri al vertice» resta comunque deludente ed è difficile immaginare che potesse accadere altrimenti. Gli esseri umani in carne e ossa non possono soddisfare le esigenze dell'assoluto. Cvetaeva deve scegliere tra le delusioni del reale e l'evanescenza dell'ideale. Ma come fare, se la vita in sé conosce solo il finito e il relativo?

Il potere del poeta

La creazione poetica regala sempre a Cvetaeva un sentimento di gioia e momenti di profonda soddisfazione. Malgrado tutti gli ostacoli che incontra, negli anni vissuti all'estero produrrà un insieme notevole di testi: nuovi poemi, nuove opere teatrali e, soprattutto, opere di un genere del tutto nuovo (non solo rispetto al suo percorso): la prosa memorialistica, i racconti di un passato trasfigurato.

Cvetaeva scrive, ma per esistere come scrittrice ha bisogno di essere pubblicata e letta. Il fatto è che il paese in cui è nata e nel quale si pratica la sua lingua madre non vuol più sentir parlare di lei: come tutti gli emigrati, è diventata una nonpersona; nel suo caso, anche più di altri, perché è considerata una simpatizzante della famiglia dello zar (a cui intende dedicare un lungo poema). Gli scrittori sovietici che sono stimati dal potere – e, del resto, anche da lei – la trattano con disprezzo: per Majakovskij è troppo femminile, per Gor'kij i suoi scritti rasentano l'isteria e la pornografia. Come se ciò non bastasse, lo stile «modernista» con cui Cvetaeva scrive non lega più con l'imminente indirizzo ufficiale dell'arte sovietica. Pubblicare in Russia, pertanto, è per lei impossibile.

Agli emigrati si prospetta un'altra possibilità, l'integrazione nella cultura del paese che li accoglie. In proposito si osserva una grande varietà

di situazioni, in funzione del medium di cui si servono gli artisti. Pittori, musicisti o ballerini non devono cambiare il modo con cui esprimono la propria arte; il discorso è ben diverso per poeti e scrittori, che sono costretti a impadronirsi di una nuova lingua. Ciò spiega, evidentemente, la relativa facilità che hanno avuto a integrarsi nelle diverse culture europee creatori come Rachmaninov, Stravinskij e Prokof'ev, Kandinskij e Chagall, Gončarova, Larionov e Sonia Delaunay, o ancora Nižinskij e, più tardi, Balanchine. Gli scrittori che al momento di emigrare erano già affermati restano per la maggior parte confinati nella lingua natale – e di conseguenza ignorati dal pubblico nel paese che li accoglie. Se il nome di Ivan Bunin è noto in Francia, lo si deve al premio Nobel che ha ricevuto nel 1933; ma in Francia chi ha sentito parlare di Aleksej Remizov o di Vladislav Chodasevič, peraltro scrittori di grande talento? Tra i contemporanei, solo saggisti come Berdjaev e Chestov riescono a prendere parte alla vita intellettuale del paese in cui vivono.

Il caso di Cvetaeva è un po' particolare: padroneggia il tedesco e il francese fin dall'infanzia, dunque è in grado di scrivere in entrambe le lingue. Quando Rilke le indirizza una lettera, non ha alcuna difficoltà a rispondergli nella sua lingua con uno stile che non gli è da meno. Arrivando in Francia, nel 1925, può ridare freschezza al francese e, in breve tempo, si sente in grado di esprimersi in questa lingua o di tradurre i propri scritti sia in prosa sia in poesia; le annotazioni in francese nei quaderni di appunti si moltiplicano. Così traspone in francese il poema *Le Gars* (illustrato da Natalja Gončarova) o la corrispondenza con Višňjak leggermente rielaborata (*Neuf lettres avec une dixième retenue et une onzième reçue*), redige in francese racconti quali *Mon père et son musée*, *Le Miracle de chevaux*, o ancora il saggio indirizzato a Natalie Clifford Barney, *Lettre à l'amazone*.

In diverse occasioni Cvetaeva prova a pubblicare questi testi in Francia. Li invia a riviste come «Commerce», la «NRF» o «Mesures»; ottiene solo silenzio e indifferenza. Scrive a diversi attori della scena letteraria parigina, come gli scrittori Anna de Noailles (di cui nel 1916 ha tradotto in russo un romanzo) o André Gide, il poeta Charles Vildrac o il traduttore Jean Chuzeville, il critico Charles Du Bos o il filosofo Brice Parain. I contatti che instaura hanno una durata variabile a seconda dei casi, ma il risultato è uguale: non portano a nulla. Nessuno mostra interesse per ciò che scrive, tantomeno si accorge del suo apporto alla creazione letteraria.

Numerose circostanze permettono di spiegare questa indifferenza, addirittura questo rifiuto. Una è l'idea di autosufficienza diffusa nella vita letteraria parigina, più marcata ancora nel periodo tra le due guerre di quanto sarà in seguito: Parigi si crede il centro del mondo culturale e non ritiene indispensabile interessarsi degli apporti che potrebbero offrire quelli che provengono da altri paesi (nemmeno i tentativi di Rilke di scrivere in francese suscitano un grande entusiasmo). A tutto questo si

aggiunge l'abituale superiorità nei confronti degli scritti femminili, soprattutto quando le autrici, come nel caso di Cvetaeva, non sono né nobili, né ricche, né particolarmente belle. Inoltre, da parte di un'intelligenza francese piuttosto sovietofila (pensiamo a Brice Parain, uno dei direttori della «NRF») si respira una particolare diffidenza nei confronti degli autori russi emigrati. Infine, bisogna anche riconoscere che l'estetica letteraria di Cvetaeva non corrisponde a quella in voga in Francia: non assomiglia né a quella degli epigoni di Mallarmé né a quella dei ferventi surrealisti. Ella ne è ben consapevole; trascrive queste reazioni: «È troppo nuovo, inabituale, fuori di ogni tradizione, non è nemmeno surrealismo», a cui aggiunge, commentando: «Dio me ne guardi!». Il suo principio creatore effettivamente è un altro: «Per il poeta l'importante non è scoprire il legame più lontano. Ma il più vero». Rifiuto comprensibile, dunque – rimane il fatto che tutta la scena letteraria francese ignora la presenza al proprio interno di un autore di genio. Lei stessa conclude: «Sarei potuta diventare il primo poeta della Francia – hanno solo Valéry, che è un mendicante, ma... tutto ciò risulterà evidente dopo la mia morte»²³⁰.

Essendole vietate Russia e Francia, a Cvetaeva rimane solo una difficile via d'uscita: quella di pubblicare in russo mentre si trova all'estero. Nel frattempo, faticando a sopravvivere, tra le sue priorità non vi è certo la pratica poetica. Inoltre, l'opera di Cvetaeva presenta un doppio ordine di problemi: inaccettabile in Russia per ragioni legate al contenuto politico, rischia di urtare i lettori dell'emigrazione con le sue originalità formali: questi ultimi diffidano di ogni rivoluzione, anche solo poetica. In Russia i suoi poemi non possono essere pubblicati; all'estero, sono accettati – ma nessuno ne ha bisogno. «E così – qui non ho lettori, in Russia non ho libri»²³¹. L'opposizione, in certo qual modo, si ritrova in seno alla stessa stampa d'emigrazione, dove le pubblicazioni di sinistra – quelle dei socialisti-rivoluzionari – accetterebbero la fattura moderna dei suoi poemi, ma sono contrariati dai suoi temi zaristi; la stampa di destra la rifiuta per ragioni rigorosamente opposte.

La difficoltà che incontra Cvetaeva nell'essere accettata e riconosciuta non è fortuita: è quella di un creatore che ascolta solo la voce della propria coscienza o del proprio «demone», che non tiene in alcuna considerazione la domanda dei lettori e le pressioni dell'ambiente letterario, che rifiuta ogni compromesso. L'assoluto che ella ricerca attraverso la poesia, lo pratica anche nelle relazioni con i lettori: sono loro a doverla seguire, non l'inverso. Sfida rischiosa, sempre e ovunque. Non può chiamare in causa le circostanze: «Parigi non c'entra, l'emigrazione nemmeno – accadeva lo stesso sia a Mosca sia durante la Rivoluzione. Nessuno ha bisogno di *me*; nessuno ha bisogno del mio *fuoco*, che non è fatto per scaldare la minestra»²³². Cvetaeva sa cantare, ma non partecipare alla vita letteraria.

Gli amori finiscono male; il lavoro non permette di farsi ascoltare. Resta una terza via, ai suoi occhi superiore alle prime due, quella che consiste nel valorizzare soprattutto l'attaccamento ad alcuni individui. Quelli che Cvetaeva privilegia non sono persone qualunque: a tale ruolo non possono aspirare né le sue relazioni sociali, peraltro indispensabili, né coloro che sono oggetto delle sue infatuazioni.

Le persone che apprezza più di ogni altra cosa sono quelle di cui la natura ha sottolineato l'eccezionalità e che, in fin dei conti, non dipendono da una scelta arbitraria: i figli e il loro padre, Sergej – il cui posto nel suo universo è più vicino ai figli che agli amanti. Agli occhi di lei non è un uomo come gli altri, affascinante e fallibile; è *segnato*, una volta per sempre, e occupa un posto al quale nessun altro può aspirare. Il legame con lui non è un semplice matrimonio, è qualcosa di miracoloso e attiene al sacro. Nel 1915, momento di massima intensità della propria passione per la poetessa Sonia Parnok, alla sorella del marito fa sapere: «Serëža, lo amo per tutta la vita, fa parte di me e non lo lascerò mai». A lui, nel 1921, dieci anni dopo il loro incontro e quattro anni dopo l'allontanamento provocato dalla rivoluzione, scrive: «Serëža, che io muoia domani o che viva fino a settant'anni – è indifferente – so, come un tempo sapevo già dal primo minuto. – Per sempre – Nessun altro»²³³. I suoi incontri con altri uomini si collocano su un piano completamente diverso; quello con Sergej non appartiene più all'amore, ma al legame irrevocabile. Lo stesso vale per Alia, la figlia adorata: Cvetaeva non si limita ad amarla, *crede* in lei. L'attaccamento che ha per questi individui appartiene all'assoluto e impone la propria legge a tutte le sue pulsioni.

Comunque, una volta ricongiunti gli sposi, la vita diventa difficile, e non solo perché Sergej è incapace di contribuire al benessere della famiglia. Per una donna come lei, che disprezza il vivere quotidiano, è un inconveniente, certo, ma secondario. Egli non è nemmeno di grande aiuto in casa, ma anche in questo caso lei non protesta, tutt'altro. «Un uomo non può fare un lavoro da donna, è troppo laido (per la donna)»²³⁴. Molto più grave è l'evoluzione interiore di Sergej. Il giovane sensibile e fragile conosciuto prima della rivoluzione, combattente volontario contro i bolscevichi, una volta emigrato, vive una crisi d'identità. Non riesce a integrarsi nella vita sociale; è sempre malato e non è fatto per la vita pratica; nello stesso tempo non può accontentarsi di essere il marito di una poetessa di fama e costantemente infatuata di un poeta alle prime armi. Sergej ha bisogno di costruirsi un'identità e lo fa inventandosi una nuova posizione rispetto alla Russia sovietica. In un primo tempo, prende le distanze dai Bianchi più antisovietici e coltiva una «terza via» – pro-russa, ma non pro-sovietica. A tale scopo si unisce al movimento eurasiano, un

gruppo di pensatori e scrittori che accentua la componente non europea dell'identità russa. Poi scivola sempre più verso posizioni sovietiche, tanto che alla fine riprende un passaporto del paese di un tempo: il Bianco è diventato Rosso. Pensa solo a rientrare in Russia; in attesa dell'autorizzazione, a Parigi organizza una cellula sovietica, l'Unione per il rimpatrio. Alla moglie nasconde il fatto che, dal 1931, è stato reclutato come agente segreto della polizia politica sovietica.

Per Cvetaeva, che vive al di sopra della divisione politica tra Rossi e Bianchi, la cosa più grave non è il nuovo orientamento nelle convinzioni del marito: per lei, sincerità e fedeltà valgono più del contenuto degli ideali politici; non nutre alcun dubbio sull'onestà di Sergej. A sconvolgerla profondamente, piuttosto, è lo spazio concesso nella sua vita agli incarichi politici – che lei giudica futili. Cvetaeva incontra una difficoltà crescente a comunicare con una persona la cui ragione di vivere si pone esclusivamente in seno alla realtà materiale, da cui ella si è posta come obiettivo supremo di cercare di staccarsi. È un'incompatibilità metafisica. «Principale differenza: il suo lato sociale e socievole – il mio lato (maschera) solitario. Lui non può vivere senza giornali e io non posso vivere in una casa e in un mondo in cui l'attore principale è il giornale. Sono totalmente al di fuori degli avvenimenti, lui vi è profondamente immerso»²³⁵.

Anche se Cvetaeva continua ad ammirare alcune qualità di Sergej – la generosità, l'onestà –, non si trova più d'accordo con lui su nulla: né sul mondo esterno e sui regimi politici, né sull'educazione dei figli, né sull'organizzazione della vita quotidiana. Adesso si rende conto di essersi impegnata per sempre troppo presto, troppo in fretta – aveva diciott'anni; e poiché ha deciso che fosse un impegno irreversibile, è costretta a sopportare un'esistenza di continui battibecchi, in cui ognuno è motivo per l'altro di sofferenza. Rimane con Sergej per pietà – che cosa diventerebbe senza di lei? – e lui con lei probabilmente per lo stesso motivo. Sono legati anche dalla durata della loro unione, dai ricordi della miseria che hanno condiviso; ma tutto ciò non basta a dare un senso alla loro vita insieme. Cvetaeva, talvolta, esprime il rimpianto di non essere partita, ma non sa decidersi a farlo.

La figlia Alia, che ha avuto all'età di vent'anni, è entrata immediatamente a far parte dell'assoluto: Alia è «metà della mia vita», un «miracolo». Nei primi anni della sua infanzia, Cvetaeva riempie appassionatamente interi quaderni con le parole di Alia e le osservazioni su di lei. Nei terribili anni successivi alla rivoluzione entrambe vivono in un singolare stato di simbiosi. Cvetaeva la porta ovunque con sé, all'età di sette-otto anni la bambina parla come lei e scrive versi che si distinguono a fatica da quelli della madre. Poi viene l'emigrazione, dove Alia la segue e nel 1925 la nascita di Mur. Il giorno seguente Cvetaeva scrive: «Se mi capitasse di morire adesso, [...] più di tutto avrei pena per i miei figli,

dunque – nell'umano – prima di tutto sono madre»²³⁶.

Tuttavia, il tempo passa – e i figli cambiano. Alia cresce, Cvetaeva tende a chiederle aiuto in casa, perché non ha denaro per prendersi una domestica e Sergej non c'è mai, oppure è occupato a leggere il giornale. Alia, perciò, praticamente non andrà a scuola e aiuterà la madre sia nelle faccende domestiche sia nell'allevare il fratellino. Quando raggiunge i vent'anni, la situazione diventa insostenibile. Rimprovera alla madre di essere condannata eternamente a lavare i piatti e fare le pulizie; le liti diventano continue e Alia tenterà di suicidarsi. Inoltre, condivide la nostalgia del padre per l'Unione Sovietica e tratta con superiorità lo scarso entusiasmo politico della madre. La rottura sarà brutale e insanabile: Alia se ne andrà di casa nel 1935 e due anni dopo tornerà da sola a Mosca.

Cvetaeva rimane a Parigi con Mur (e Sergej). L'amore per il figlio non ha nulla a che vedere con quello che ella prova durante le proprie infatuazioni, quando l'altro le serve da mediazione per avvicinarsi a sé stessa o trovare l'ispirazione poetica. Di Mur dice: «Lo amerò comunque egli sia: non per la bellezza, non per il talento, non per la somiglianza – perché *esiste*». La madre, aggiunge, non si limita ad amare il figlio, «lei – è lui». Crescendo, tuttavia, anche Mur compie delle scelte: come la sorella, opta per il nuovo mondo sovietico, tanto più desiderabile perché lontano (non sarà peggiore, pensa, della miseria vissuta nella periferia parigina); come il padre, è appassionato di giornali. In più, assomiglia a tanti ragazzini, perché ama i giochi e le automobili, le pubblicità e i fatti di cronaca. Tutto ciò ha il potere di esasperare Cvetaeva. «Ha due passioni: *lo studio* e *i divertimenti*: le mie due anti-passioni». «I giornali mi hanno sempre ripugnato; Mur, invece – se ne pasce». Cvetaeva gli resta profondamente legata, ma sa che queste condizioni di vita sono destinate a finire e che anche Mur partirà. Sente di non avere l'anima di una nonna. Conclude: «Una volta cresciuto Mur (Alia ormai è già grande) – non sarà più questione di *quella* utilità. Nell'arco di dieci anni sarò completamente sola, alle soglie della vecchiaia. E avrò vissuto – dall'inizio alla fine – una vita da cane»²³⁷. Cvetaeva si esprime in questi termini nel 1931.

Nel frattempo, la vita di famiglia, che doveva essere un'oasi di pace, è diventata quasi un inferno. Non per questo Cvetaeva rinnega le proprie convinzioni: nell'ordine dell'umano, sopra ogni altra cosa è madre e la maternità resta la sua esperienza più significativa. «La sola cosa che sopravvive all'amore è il Figlio»²³⁸. Semplicemente, occorre rassegnarsi all'idea che l'amore per i figli, nel giro di qualche tempo, cessa di essere reciproco e che non si dà per ricevere. «Ai figli bisogna dare tutto, senza alcuna illusione – nemmeno che voltino la testa. Perché – è necessario. Perché altrimenti è impossibile – *per te*». Ama evocare la ballata francese nella quale l'innamorata chiede in pegno d'amore al fidanzato il cuore della madre. Egli lo afferra ma, correndo verso l'amata, perde l'equilibrio e il cuore gli sfugge di mano. E gli parla:

*Ecco che il cuore gli dice:
ti sei fatto male, piccolo mio?*²³⁹

Il tentativo di Cvetaeva di vivere in esilio conduce a questo risultato: l'amore degli uomini è diventato impossibile, la pubblicazione è ridotta al minimo, il nucleo familiare ha l'indispensabile per vivere.

Il ritorno in URSS sconvolgerà per l'ultima volta il rapporto di Cvetaeva con i famigliari più stretti. Alia e Sergej saranno arrestati soltanto pochi mesi dopo che la famiglia sarà riunita. Cvetaeva abbandona ogni riserva e si unisce all'esercito di madri, spose e sorelle in fila davanti alle porte delle prigioni per avere notizie dei famigliari o tentare di inviar loro pacchi e denaro. Per un certo periodo rimane senza notizie, poi ottiene informazioni molto scarse; non si parla mai di una visita. Il padre e la figlia non sono nella stessa prigione; le attese sono interminabili. A Beria, ministro degli Interni, Cvetaeva scrive anche una lunga lettera in cui dichiara l'innocenza del marito; sono ormai dieci anni che si è votato al culto dell'Unione Sovietica! Questa lettera è un documento sorprendente: perfino quando scrive al capo supremo della polizia con l'intenzione di aiutare il marito in carcere, Cvetaeva non riesce a evitare di mantenere il proprio stile letterario. Nello stesso tempo, non finge e non dissimula nulla; senza recitare la minima professione di fede comunista, si sforza di scegliere nella propria biografia i fatti che le sembrano utili a fornire una buona impressione di sé. Quanto a Sergej, «è un uomo di una grandissima purezza, che ha un altissimo spirito di sacrificio e senso delle responsabilità»²⁴⁰. Il candore di Cvetaeva ha qualcosa di patetico.

Alcuni mesi più tardi, Cvetaeva tenta di preparare una raccolta di poesie destinata alla pubblicazione in URSS. In apertura colloca un poema del 1920 dedicato a Sergej, in modo tale che l'intero libro si presenti come un omaggio al marito. Alcune strofe restano invariate, ma la seconda è interamente riscritta; Cvetaeva cerca di condensare in quattro versi i propri sentimenti per Sergej; trent'anni di vita insieme, separazioni e ritrovamenti, liti e riconciliazioni. Nel quaderno con le prove vi sono quaranta versioni di questa strofa. Il penultimo verso in particolare risulta molto laborioso per Cvetaeva: vuole esprimere in poche parole un sentimento superlativo. Tra le versioni scartate figurano: «Non esiste altro uomo come te nel mondo intero», «Tu sei Allah e io il tuo Maometto», «Senza di te muoio! muoio! muoio!». Ecco la versione accolta dopo numerosi tentativi:

*[...] e perché tutti lo rammentino:
Tu sei amato! amato! amato!
Firmavo con l'arcobaleno*²⁴¹.

Cvetaeva non è incline a nascondere il proprio attaccamento, in particolare quando l'oggetto del suo amore è in pericolo. Riallaccia i legami anche con Alia: quando la figlia è rinchiusa nel campo di concentramento, incomincia a scriverle regolarmente e a inviarle dei pacchi.

Cvetaeva vive ancora delle infatuazioni passeggiare, ma senza particolare trasporto. Gli amici di un tempo sono scomparsi o non sono più gli stessi; in sé non trova l'energia e il desiderio di farsi nuovi amici. Alla figlia, ora nel campo, scrive: «Ho pensato recentemente che l'attaccamento è una questione di durata: per legarsi, bisogna vivere insieme, ma per questo non ho più tempo, né voglia, né forza»²⁴². La vita interiore continua, ma ella non trova più alcun appoggio all'esterno. La raccolta di poemi che Cvetaeva aveva preparato nella speranza di una sua pubblicazione viene scartata: le viene rimproverato di esprimere uno spirito ostile al mondo sovietico. Non scriverà altre opere.

Vent'anni prima, Cvetaeva s'interrogava chiedendosi se, un giorno, non avrebbe più avuto voglia di scrivere. La risposta era: sì. Le conseguenze si susseguono: «Dal momento che ho potuto smettere di scrivere poemi, un bel giorno potrò cessare di amare. Allora morirò... Finirò sicuramente suicida». Negli ultimi anni di vita in Francia, dopo la rottura con Pasternak e la partenza di Sergej, qualcosa si è spezzato in lei e per la prima volta non scrive più. «C'è una lunga serie di motivi che può spiegarlo, primo fra tutti: a che pro?» Ritornata in URSS, ritrova lo stesso sentimento ulteriormente esacerbato: «*Quello che dovevo scrivere, l'ho scritto. Potrei, certamente, scrivere ancora, ma posso liberamente non*»²⁴³. Come Wilde alla fine della vita, ella perde l'attrattiva della creazione. Se non vi sono più persone da amare o potenziali lettori, per chi scrivere, per quale motivo vivere?

Ciò che conta per lei, più ancora delle opere e degli amori, come abbiamo visto, sono i famigliari. Queste persone vicine, diverse da tutti gli altri, non ci sono più – non solo perché, come può accadere a tutti, si è allontanata da loro, ha litigato, li ha persi provvisoriamente di vista; ma perché questa volta sono stati ingoiati e trituriati da un mostro impersonale, lo stato comunista. Dopo l'arresto di Alia e Sergej, Cvetaeva ha perduto gran parte degli stimoli a vivere: non è più sicura di poterli ancora rivedere. Un anno dopo l'arresto, nel quaderno di appunti scrive: «Nessuno vede – nessuno sa – che da un anno ormai (quasi) cerco degli occhi – un gancio, ma che non ve ne sono, perché c'è elettricità dappertutto. Non un solo "luccichio"... Ormai è *un anno* che prendo le misure – della morte. Tutto è laido, e – terribile. Ingoiare – disgustoso, ostilità – da saltare, *immemorabile* repulsione per *l'acqua*. [...] Non voglio – *morire*, voglio – *non essere*». Ma si riprende subito: «Sciocchezze. Per ora hanno bisogno di me...»²⁴⁴.

Cvetaeva, in realtà, sta pensando a Mur, il quale, tuttavia, come ogni

bambino, cresce, e dunque ha sempre meno bisogno di lei. Cvetaeva lo presagisce e questo le mette paura. Sulla nave che li riporta in Russia, lo vede sempre in compagnia di altri passeggeri, con loro è raggiante, non si preoccupa della madre; ella si dice: è il mio destino. Ogni anno che passa aggiunge inquietudine; nel gennaio del 1941 nel quaderno di appunti annota: «Che mi resta oltre la paura per Mur (salute, avvenire, i sedici anni che s'avvicinano, con passaporto e responsabilità?)»²⁴⁵. Ma soprattutto, con la sua indipendenza e il suo bisogno non della madre, ma della libertà dalla madre?

Il colpo di grazia sarà inferto dall'altro dittatore totalitario, Hitler, che il 22 giugno 1941 invade l'Unione Sovietica. Cvetaeva è costretta a lasciare Mosca con il figlio; il villaggio tartaro di Elabuga, dove tenta di trovare una sistemazione, non le offre alcuna prospettiva, né di lavoro né di rapporti umani. Da quel momento la decisione di morire è presa. Nelle tre lettere d'addio non è questione né di scrittura né di amore, mentre il pensiero di Mur è onnipresente. Una è indirizzata a uno scrittore che ella conosce, al quale chiede di occuparsi del figlio come se fosse suo. La seconda, destinata ai testimoni del suo decesso, li supplica di accompagnare il figlio da questo scrittore e poi aggiunge: «Voglio che Mur viva e studi. *Con me era perduto*», come se ormai lei fosse un ostacolo e non più un aiuto al suo pieno sviluppo – lui, questo essere che ella ama per lui, non per sé. Infine, la terza lettera si rivolge direttamente a Mur. Rinnova l'amore che Cvetaeva prova per i membri della famiglia, Sergej, Alia – amati fino alla fine – e lui stesso («ti voglio un bene infinito»); poi tenta di spiegare: «Andare avanti sarebbe stato peggio». Mur deve lasciarla: lei può mostrargli l'amore che nutre per lui solo sacrificandosi. È questo che definisce essere finita «in un vicolo cieco»²⁴⁶.

Il pifferaio magico

Nel 1925 Cvetaeva aveva scritto un lungo poema, una «satira lirica», *L'accalappiatopi*, interpretazione personale della celebre leggenda del suonatore di flauto di Hamelin. Fedele alle famose versioni precedenti, il poema ne ripercorreva i principali episodi: invasione di topi nella città, loro eliminazione grazie al pifferaio magico, rifiuto di concedergli la ricompensa prevista (la mano della figlia del borgomastro), vendetta del pifferaio che si porta via tutti i bambini di Hamelin. Cvetaeva, invece, dà alla leggenda un'interpretazione satirica e allegorica, che fa del poema una sorta di anticipazione della *Fattoria degli animali* di Orwell. Gli abitanti della città, guidati dal borgomastro e dai consiglieri, incarnano il trionfo del *byt*, l'esistenza quotidiana esecrata da Cvetaeva: sono come filistei sazi, paghi della propria mediocrità. I topi sono invasori dinamici, rivoluzionari, in una parola (che Cvetaeva lascia solo intendere) bolscevichi. Il fatto è

che, una volta assunto il potere nella città di Hamelin, i topi, a loro volta, si sono imborghesiti: sono soddisfatti e apatici come i precedenti abitanti, si sono lasciati attirare dai soli piaceri legati alla loro condizione. Il pifferaio, e più ancora il suo flauto, che nel poema si vede attribuire una grande autonomia, incarnano i valori opposti all'esistenza quotidiana: l'essere e ciò che lo fa vivere, la musica, la poesia.

Questo schema romantico della superiorità dell'arte sulla vita, tuttavia, è compromesso dall'ambiguità del gesto finale del pifferaio: certo, liberare la città dai ratti è un'azione encomiabile, ma che dire del rapimento dei bambini? Forse gli adulti hanno ricevuto la giusta punizione, ma perché i figli dovrebbero pagare per i loro crimini ed essere condannati ad annegare nelle acque del lago, quando credevano di andare in paradiso? Oppure bisogna pensare che il sogno e il mondo meraviglioso al quale forse accedono i bambini siano comunque preferibili a un'esistenza necessariamente deludente? La potenza dell'arte e della poesia è immensa, sembra suggerire Cvetaeva, ma non necessariamente benefica: dalla sua azione può nascere sia il bene sia il male.

Cvetaeva ha scritto questo lungo poema senza prevedere, ben inteso, che il suo destino personale avrebbe illustrato una nuova versione della leggenda e che lei stessa ne sarebbe stata uno dei personaggi principali. Il pifferaio di Hamelin è la forza che sottrae i figli ai genitori. Nell'esistenza di Cvetaeva, assumerà tre diverse sembianze. La prima è quella della Vita stessa: i bambini crescono e l'amore tra genitori e figli cessa di essere reciproco. I genitori potevano scegliere se avere figli; i figli non possono non avere genitori, dunque non hanno alcun debito nei loro confronti. Ne avevano bisogno in tenera età; una volta cresciuti, vogliono soltanto che i genitori si facciano da parte per lasciarli vivere in piena autonomia. Ancora bambina, Alia vive solo attraverso la madre; una volta adulta, fa di tutto per allontanarsi da lei. Mur è incamminato sulla stessa strada.

La seconda sembianza del pifferaio si chiama Utopia. Si diffonde in Europa negli anni successivi alla prima guerra mondiale. Non sono la poesia e l'arte, infatti, a sedurre i figli dei popoli europei, ma le promesse di portare il paradiso in terra, formulate da due dittatori baffuti, Stalin e Hitler. Milioni di giovani si lasceranno ammaliare dalla musica di questi nuovi accalappiatopi: in Germania, saranno gli appelli del Führer, nel resto d'Europa, le promesse comuniste. Hitler e Stalin sono diventati artisti dotati di una forza che poeti e musicisti non potevano nemmeno immaginare, infatti questi ammaliatori costruiscono le proprie opere non più a parole o suoni, ma grazie a individui e società: sono i creatori di «uomini nuovi» e di «popoli nuovi». Cvetaeva vive questa tragedia sulla propria pelle: sono i suoi figli a lasciarsi guidare dai canti seducenti della propaganda sovietica. Come nella leggenda, tuttavia, le promesse si riveleranno illusorie: i bambini credono di andare in paradiso, in realtà sono inghiottiti dalle acque del lago.

L'ultima sembianza assunta dal pifferaio sarà la Storia. I figli di Cvetaeva le sono ormai estranei; almeno vivono in libertà. Alla poetessa sarà tolta anche quest'ultima consolazione. Sergej, che lei tratta come un bambino cresciuto, è inghiottito dalle galere sovietiche. Alia è condotta in un campo situato al di là del circolo polare, da cui ha poche speranze di ritornare. Rimane Mur, ma inizia la guerra, sarà lunga, in quel periodo il bambino crescerà, dovrà andare a combattere e con quali probabilità di sopravvivenza? Cvetaeva ha ragione a nutrire dei timori: Mur sarà ucciso al fronte, nel luglio del 1944, all'età di diciannove anni. Non è il solo: venticinque milioni di sovietici periranno in questa guerra.

La storia di Cvetaeva presenta un'innovazione ancora maggiore rispetto alla leggenda del pifferaio magico: i figli non si limitano ad andare incontro alla propria rovina, si portano dietro la madre. In Francia, la vita che viveva era dura; in URSS, diventa impossibile. Cvetaeva è ritornata in patria a causa dei figli. Innanzitutto Alia, l'incrollabile entusiasta, che abbraccia la nuova fede, si arruola nei battaglioni del pifferaio e torna al paradiso dei sogni, l'Unione Sovietica. Poi Sergej, il cui operato come agente segreto rende necessaria la fuga dalla Francia. Infine Mur, rimasto solo con la madre, convinto di avere una visione del mondo più realista di quella della madre artista, sempre con la testa tra le nuvole: anche lui freme d'impazienza di raggiungere la terra promessa e, dall'alto dei suoi quattordici anni, impone il ritorno finale. È Alia a dare inizio al movimento, sarà lei a chiuderlo. Ritornata dal gulag dopo sedici anni, dedica il resto della vita a pubblicare i poemi della madre, dunque si occupa della sua risurrezione come autore; nello stesso tempo, così facendo esercita un'ultima violenza, perché intende presentare la madre come un poeta allineato alle norme sovietiche, da cui solo un incretoso malinteso l'avrebbe allontanata.

Morte e resurrezione

Gli esseri umani sono sempre stati portati a introdurre il sacro nella propria vita profana, a postulare l'esistenza di un'entità trascendente. Nel momento e nel luogo in cui vive Cvetaeva, le forme di avvicinamento all'assoluto si sono trasformate e moltiplicate. Dopo averlo cercato per lungo tempo in cielo, gli uomini hanno voluto far discendere questo ideale sulla terra: se occorre sacrificarsi, che almeno non sia più per Dio o per il re di diritto divino, ma per questi corpi collettivi, di natura soltanto umana, come la patria o il popolo, la classe o la razza. Molti dei suoi contemporanei hanno visto nella rivoluzione questo ideale trascendente, convinti che sarebbe stato possibile trasformare l'ordine sociale per fare la felicità dell'umanità. Il risultato è noto: i disastri provocati in Europa e nel mondo dal nazionalismo e dal totalitarismo.

Fin dall'adolescenza, Cvetaeva è rimasta affascinata dall'esistenza dell'assoluto e ha scelto di restargli vicino; per questo, non condivide le illusioni dei contemporanei. Le si prospetta allora un'altra via. Pochi individui d'eccezione – degli eletti che hanno ricevuto il dono del verbo – hanno trovato l'assoluto nella creazione poetica. Cvetaeva ammira Rilke e Pasternak, lei stessa partecipa di questo slancio, ma sa che, nella scala di valori, gli uomini sono su un gradino superiore alle opere. Quando ci pensa, non ritiene possibile avvicinarsi all'assoluto in questo modo: «Il poeta va incontro inesorabilmente al fallimento su ogni altra via di accesso al compimento. Familiare, familiarizzato (da sé) con l'assoluto, esige dalla vita ciò che essa non può dargli»²⁴⁷. Se fosse razionale, dovrebbe limitarsi alla comodità della soluzione estetica. Eppure, non può evitare, continuamente, di formulare questa esigenza nei confronti dei suoi; ed è a loro che pensa in punto di morte. Cvetaeva rifiuta di contrapporre arte e vita, di applicare criteri differenti alle opere e agli individui. A differenza di Wilde, non può sacrificare la scrittura a una relazione amorosa; rispetto a Rilke, non può fare a meno di amare. Ella tende alla medesima intensità in tutti e due gli ambiti. Se esiste una gerarchia, favorirà gli individui; semplicemente, la misura dell'assoluto che ricerca in ogni cosa le è data dalla poesia. La vita diventa bella quando è trasfigurata dall'arte, ma Cvetaeva sarebbe disposta a dare tutti i libri del mondo per riuscire, come dice lei, a «vivere nel fuoco».

In questo raggiunge le esigenze dell'umanesimo contemporaneo, che ci portano a preferire gli esseri alle opere e gli individui alle astrazioni, e vietano dunque di uccidere gli uomini in nome della salvezza dell'umanità. Anche Cvetaeva accoglie questo ideale. Ma ciò che secondo la sua concezione è sacro ha conservato qualcosa del passato. Pur abolendo le frontiere tra arte ed esistenza, Cvetaeva mantiene un'altra barriera invalicabile, quella tra la vita in estasi a contatto con gli angeli e l'assolvimento dei doveri quotidiani di madre e di moglie immersa nella materia: preparare da mangiare, lavare, star dietro ai figli. I momenti in cui può percepire «l'unità del cielo e della terra», come all'inizio della relazione con Rodzevič, restano eccezionali. Pur sapendo che gli esseri umani innalzati a livello di assoluto sono fallibili e che solo il suo gesto li ha distinti da tutti gli altri, ne fa dei maestri tanto severi quanto gli antichi dèi. «Ciascuno è l'assoluto ed esige l'assoluto»²⁴⁸. Capace di trasformare il relativo in assoluto – offrendo così a tutti un esempio da seguire –, dimentica subito l'origine del sacro e vi si sottomette docilmente, come se le fosse imposto dall'esterno. Non riesce ad accettare il paradosso dell'esistenza umana separata da Dio, che ha bisogno di trascendenza mentre il mondo le offre solo soddisfazioni relative e parziali; che vuole raggiungere l'infinito, mentre gli esseri umani e i rapporti che si stabiliscono tra loro sono tragicamente limitati e destinati a scomparire. O si vede costretta a sostituire con pure finzioni gli esseri che la circondano,

perché possano servire come punto di partenza per spiccare il volo, ovvero sacralizza le proprie relazioni con le persone a lei più care, il marito o i figli, tanto da rifiutare di tener conto dei cambiamenti che subiscono. Si comporta come se gli individui intorno a lei potessero essere incarnazioni pure dell'assoluto; rendendosi conto che non lo sono, è spinta alla disperazione.

Di fronte alla tragedia di Cvetaeva, dovremmo rassegnarci a pensare che l'assoluto non abbia posto nelle relazioni umane? Senza dubbio no; piuttosto, dato che l'assoluto appartiene al relativo, dal quale viene isolato solo per una decisione autonoma, bisogna evitare di porre tra loro un abisso. «Ai figli bisogna dare tutto, senza alcuna illusione», diceva Cvetaeva: l'amore incondizionato che si ha per loro non sarà annullato dai momenti di allontanamento o disaccordo; sono perfino inevitabili, perché i bambini un bel giorno crescono. La promessa di lealtà fatta da Cvetaeva all'età di diciotto anni è assoluta, solo perché è stata lei a deciderlo – «qualunque cosa accada», scrive nella lettera a Beria²⁴⁹. Ma se la persona non è più la stessa? L'agente dell'NKVD²⁵⁰ Sergej Efron del 1937 deve suscitare le stesse reazioni del fragile adolescente conosciuto nel 1911? Cvetaeva non solo esige l'assoluto dalle relazioni umane, ma isola dagli esseri reali questa costruzione ideale, proprio come faceva in occasione delle infatuazioni per altri uomini e donne. Il problema non consiste nel desiderio del cielo, ma nell'assenza di un collegamento tra cielo e terra.

Non si scelgono i genitori, né l'ambiente in cui si viene al mondo: Cvetaeva deve agli uni e all'altro la passione per l'ideale. Non è facile modificare il percorso della Storia: Cvetaeva incontrerà la rivoluzione, la distruzione, la carestia, l'emigrazione, l'indifferenza per la sua produzione da parte dei compatrioti emigrati e dei letterati francesi. Ma ciascuno è responsabile della forma che assumono le relazioni che instaura con gli altri. Cvetaeva accetta con fatica l'imperfezione intrinseca alla condizione umana e la combatte – senza successo – ora inventando esseri immaginari al posto di quelli reali, ora dedicando ad alcuni un culto che raggiunge il sacrificio. Gli altri non possono esserle di aiuto, perché li ha condannati all'incapacità. È come se si fosse rinchiusa in un'alternativa draconiana: o l'estasi, o la morte (due assoluti, bisogna ammetterlo). Non avrà conosciuto le passerelle tra quotidiano e sublime; per questo motivo, quando le vengono allontanati i famigliari, si ritrova in un vicolo cieco.

Impasse esistenziale non significa fallimento poetico. L'assoluto vive nell'opera scritta e oggi assicura l'immortalità al suo autore – ciò che Cvetaeva senza dubbio non ignorava. È lecito pensare che, come per Wilde e Rilke, la parte meglio riuscita della sua produzione sia quella che, nelle previsioni, non era destinata a farne parte: la corrispondenza. In una lettera a Pasternak era lei stessa a dire: «Il mio mezzo di comunicazione preferito fa parte dell'aldilà: il sogno, vedere in sogno. Al secondo posto viene la corrispondenza. Una lettera, come mezzo di comunicazione “al di

là”, è meno perfetta del sogno, ma le leggi sono le medesime»²⁵¹. Messaggi d'amore, di fiducia o diffidenza, sovente le lettere sono tormentate al pari dei poemi, ma, grazie alla presenza di un interlocutore, racchiudono un'immagine ancora più viva dell'autore; in esse si realizza al meglio il «vivere–scrivere» o lo «scrivere – è vivere». Sempre con questo mezzo, quasi inconsapevolmente, Cvetaeva non raggiunge la comunicazione «al di là», ma l'interpenetrazione tra sublime e quotidiano, essere ed esistere, cielo e terra.

La morte ha innalzato Cvetaeva al di sopra della terra, dove continua a essere. Nel 1913, pensando alla propria morte, in un poema scriveva:

*[...] Non sono io quella che metteranno sotto terra.
No, non sono io*²⁵².

Senza dubbio aveva ragione: solo le spoglie mortali riposano da qualche parte nel cimitero di Elabuga; il poeta non conosce la morte. O meglio: la morte non gli impedisce di donare ancora, semplicemente non è più nella condizione di ricevere. Nemmeno Gesù credeva alla propria morte definitiva: «Perché dove sono due o tre riuniti nel mio nome, lì sono io in mezzo a loro». A questo tema Cvetaeva dedica l'ultimo poema²⁵³, ove il messaggio del poeta si sostituisce a quello del profeta. Il poema ha una storia: nel marzo del 1941 Cvetaeva incontra un giovane poeta, Arsenij Tarkovskij; le piace, scocca una scintilla di passione. Tarkovskij ha scritto un poema il cui primo verso dice: «Ho apparecchiato la tavola per sei». Sono il poeta e la sua famiglia, i genitori, i due fratelli e la moglie. Ma è qui che comincia l'illuminazione di Cvetaeva. Là dove sei persone sono riunite – non in nome suo, ma in quello della comune umanità – sarà presente anche la poesia e Cvetaeva ne rappresenta un'incarnazione. Al collega dice:

*Come hai potuto, osato, non capire
che sei (i due fratelli, tu, terzo,
tua moglie, madre e padre) sono
sette: esisto io al mondo!*

È qui che il destino di Cvetaeva si distingue da quello degli altri uomini; eppure, indica una via che tutti possono seguire. La sua enorme pretesa è al tempo stesso un gesto d'umiltà.

*E – non c'è tomba. Non c'è separazione!
Tavola non più stregata, casa sottosopra.
Come la morte – al pranzo di nozze,
io: la vita arrivata a cena*²⁵⁴.

Anche noi siamo tutti invitati.

VIVERE CON L'ASSOLUTO

In queste pagine ho ricordato il destino di tre scrittori che aspiravano a vivere con un assoluto scelto in piena autonomia, invece di limitarsi all'assoluto proposto dalla tradizione o dalla società contemporanea. Wilde, Rilke e Cvetaeva hanno interpretato questo progetto generale in vario modo: nondimeno, i percorsi che hanno scelto conducono al medesimo risultato, vissuto tragicamente dai protagonisti: il decadimento fisico e psichico di Wilde, la lunga e dolorosa depressione di Rilke, l'impasse politica e personale di Cvetaeva che la porterà al suicidio. Non solo Wilde, tutti e tre hanno conosciuto una sorte paragonabile a quella del fauno Marsia. Anch'essi hanno creduto di raggiungere l'assoluto con la forza della propria arte, come lui hanno voluto sfidare gli dèi e gestire autonomamente la propria esistenza, conformandola all'ideale in cui credevano. E al pari di Marsia sono stati vinti dagli dèi indifferenti che regolano la vita degli uomini e il loro canto si è interrotto.

Se oggi ci interroghiamo sulle motivazioni di questi tragici destini, evidentemente non significa che vogliamo rivolgere ai tre grandi artisti una sorta di rimprovero o un consiglio postumo su come avrebbero dovuto condurre la propria esistenza. Quanto una vita è indeterminata prima di essere vissuta, indipendentemente dal peso dell'eredità, della cultura e della società in cui si nasce, altrettanto, una volta iniziata, tale vita appare sempre più necessaria e si ha l'impressione, quando è conclusa, che il suo svolgimento fosse ineluttabile. È difficile immaginare un Wilde che accetti di nascondere la propria omosessualità e di condurre una doppia vita borghese, un Rilke che vinca la malinconia e si occupi come si conviene dell'educazione della figlia, una Cvetaeva che trionfi, amata e festeggiata sia a Parigi sia a Mosca. Se l'avessero fatto, non sarebbero più stati loro e non avrebbero scritto i testi per i quali li stimiamo e che giustificano il nostro interesse per le loro vicende personali. Con i progetti, i successi e i fallimenti da cui sono state caratterizzate, queste vite sono divenute componenti del mondo cariche di significato. In esse abbiamo qualcosa da imparare, perché la nostra esistenza non è conclusa e può ancora cambiare.

Il carattere tragico di queste esistenze merita di essere analizzato attentamente. Probabilmente quasi nessuno, oggi, né tra gli scrittori né tra i lettori, metterebbe altrettanto a repentaglio la propria vita in nome di un progetto; eppure, l'intensità del loro impegno, che ricorda quello dei primi

martiri della fede, non può lasciare indifferenti. Wilde, Rilke e Cvetaeva possono aiutare ognuno di noi ad avvicinarsi alla pienezza e a entrare in rapporto con l'assoluto, a condizione però di identificare anche le insidie disseminate sul loro cammino e di trarne l'amara lezione. Gli errori che hanno commesso non confermano che ogni aspirazione all'assoluto sia votata al fallimento, tutt'altro.

Intanto occorre considerare il contesto storico e geografico nel quale questi artisti sono vissuti: esso esercita un'azione relativamente modesta sul destino di Rilke, che ha scelto di non lasciarsi coinvolgere dagli avvenimenti del secolo in cui vive. Vi riesce solo imperfettamente durante la prima guerra mondiale, che impedisce i suoi continui spostamenti da un paese all'altro e per un certo periodo comporta perfino la sua mobilitazione nell'esercito austro-ungarico; nel resto del tempo, invece, grazie soprattutto ai favori di cui gode presso alcuni ricchi mecenati, la sua esistenza non è influenzata dalle circostanze esterne. Non si può dire lo stesso di Wilde e Cvetaeva. Se fosse vissuto in Francia, Wilde non avrebbe corso il rischio di essere perseguitato e imprigionato per le proprie tendenze omosessuali. Quanto a Cvetaeva, il suo destino tragico è inconcepibile senza la rivoluzione bolscevica: tale movimento ha instaurato nel suo paese un regime nel quale Cvetaeva non può trovare né indipendenza economica né favore del pubblico, la costringe a emigrare condannandola alla miseria e, infine, rovina il marito e provoca il disastro finale – aiutato in questo, va detto, dall'invasione tedesca dell'URSS. Le circostanze contano molto nelle ultime due situazioni; ma, anche in tal caso, non sono decisive. Indipendentemente dalla pressione degli avvenimenti, restano aperte scelte di altro tipo. Nell'Inghilterra vittoriana non tutti gli omosessuali subiscono le stesse persecuzioni; il destino degli emigrati russi non è sempre altrettanto catastrofico come quello di Cvetaeva.

La tradizione dualista

Viene naturale pensare che una ragione altrettanto importante come le difficoltà incontrate dai nostri tre avventurieri risieda non tanto nelle circostanze storiche o nelle determinazioni biologiche o sociali subite e nemmeno nel loro progetto globale di vita, ma in alcune scelte specifiche che hanno compiuto, basate a loro volta sulla rappresentazione che essi concepiscono del mondo umano e di sé. Tutti e tre accettano con fatica di non riuscire a stabilire una continuità tra entità che, peraltro, non esistono prese singolarmente: il sé e l'altro nel caso di Wilde, creazione ed esistenza per Rilke, essere ed esistere, sublime e quotidiano per Cvetaeva. Tale frattura rende comunque possibile la creazione di testi di un livello eccezionale, grazie ai quali noi, che li leggiamo oggi, siamo in grado di

raggiungere uno stato di pienezza e di entrare, anche solo fuggevolmente, in contatto con l'assoluto. Rimane il fatto che questa discontinuità conduce la loro esistenza in un vicolo cieco. In altre parole, essi restano vittime delle concezioni romantiche che, ora più ora meno, condividono; da qui derivano le scelte compiute da ciascuno.

Wilde, Rilke e Cvetaeva hanno liberamente impostato il proprio progetto di vita; ciò non significa che l'abbiano inventato del tutto né che esso sia il risultato di una scelta arbitraria. S'inserisce piuttosto in una lunga tradizione, che a sua volta non si è formata per caso. Nella condizione umana stessa è insita una difficoltà che l'uomo tenta di superare. I mezzi per riuscirvi non sono illimitati; per questo motivo, si osservano reazioni simili in periodi storici lontani e in parti del globo che non hanno comunicato tra loro. La difficoltà deriva dal fatto che gli esseri umani hanno a disposizione un'esistenza limitata, ma sono provvisti di una coscienza che tende all'infinito. In essa possono inglobare e analizzare l'universo intero e l'eternità, pur sapendo al contempo che in tale universo rappresentano solamente un minuscolo granello sperduto e vivono solo una minima frazione del suo arco temporale. Non mancano di prendere atto del contrasto tra la felicità che presagivano e la mediocrità di molte delle esperienze vissute. Come reazione a questa discontinuità innata alla specie umana, una delle scelte possibili resta quella di affermare che coesistono due mondi del tutto separati, uno finito e imperfetto, quaggiù, l'altro infinito e perfetto, altrove, in alto, nel cielo. Il passaggio dall'uno all'altro non è consentito ai comuni mortali, solo pochi eletti, purché adottino un atteggiamento appropriato, possono riuscirvi.

Questa maniera di superare la tensione intrinseca alla condizione umana riceve un primo forte impulso con l'avvento delle religioni monoteiste. Esse, infatti, non si limitano a ridurre il numero delle divinità, ma trasformano anche la natura della relazione tra il divino e il terreno. L'infinito e l'illimitato, che le visioni pagane del mondo ponevano all'origine dell'universo e identificavano nel caos che gli uomini avevano il compito di tenere sotto controllo e ordinare dandogli forma, nella prospettiva monoteista diventano l'emblema di un ideale inaccessibile. Come osserva François Flahault, «le antiche cosmogonie consideravano l'infinito come un'imperfezione – peggio, come un'indifferenziazione distruttiva, un impedimento a essere. Il monoteismo mise in atto un rovesciamento di valori: l'infinito diveniva la perfezione dell'Essere»²⁵⁵. Nelle tradizioni pagane in origine è il caos; l'intervento degli dèi permette di introdurvi progressivamente limiti, regole, divieti: in una parola, l'ordine. Le religioni monoteiste vedono una rottura tra il Dio infinito e il mondo finito, tra la perfezione assoluta lassù e la mediocrità quaggiù. Dio non è più il motore del progresso della civiltà, è diventato il nome di un ideale inaccessibile, al livello del quale il mondo non potrà mai elevarsi.

Nei primi secoli della nostra era, come reazione al crescente influsso

del cristianesimo, si diffondono nuove dottrine religiose che rafforzano e precisano la natura di tale rottura. Il cristianesimo, infatti, afferma che Cristo è contemporaneamente dio e uomo e rappresenta perciò un legame tra cielo e terra; le nuove dottrine, invece, negano la natura divina di questo profeta e accentuano la separazione tra cielo e terra. Il termine generico oggi utilizzato per designarle è quello di *gnosticismo*, che si riferisce più in particolare a un movimento apparso nel II secolo; la sua variante più compiuta e influente è il *manicheismo*, che si diffonde nel secolo successivo. Il significato che hanno oggi questi due termini è complementare: «manicheismo» designa in primo luogo una descrizione del mondo, una diagnosi fatta sulla nostra condizione; la «gnosi», invece, è il rimedio proposto per guarirla, la via che permette di vincere la nostra carenza.

Gnostici e manichei, pertanto, affermano la duplice natura dell'universo, mondo terrestre desolante e regno celeste. Quaggiù, una vita così imperfetta che non può essere opera di Dio, una vita sottoposta alle costrizioni materiali, immersa nelle tenebre, frenata dai limiti della mortalità, condannata al commercio sessuale e alla riproduzione, alle schiavitù dei corpi e del tempo. È un mondo così profondamente malvagio che gli uomini vivono la propria presenza in esso perfino come una punizione e un'ingiustizia. Il disgusto e il disprezzo che provano per il mondo sensibile mutano in desiderio di evasione nell'aldilà, dove si compie la perfezione suprema e regna la luce perfetta, il puro spirito. Se il regno di lassù procede da Dio, il mondo di quaggiù deve essere opera di un principe delle Tenebre, che sarà chiamato anche il diavolo; l'uomo si trova qui solo per caso. Di fronte a un'opposizione così netta, come non augurarsi di abbandonare uno di questi luoghi per raccogliersi nell'altro?

Questa traversata, tuttavia, non è concessa a tutti. La dottrina implica che la divisione in due non riguarda solo l'universo, ma anche l'umanità. Da un lato, la stragrande maggioranza, i più, quelli che resteranno per sempre ciechi alla vera luce. Dall'altro, pochi, gli eletti capaci di elevarsi al di sopra della massa e passare dall'insopportabile confusione di materia e spirito alla purezza spirituale. La loro salvezza, che esige la pratica della gnosi, o conoscenza soprannaturale, ristabilirà la completa separazione tra sostanze perversamente mescolate nella vita terrena.

Gnostici e manichei si oppongono ai cristiani, tuttavia ricorrono al loro vocabolario. Credere in Gesù, insegnava san Paolo, equivale ad abbandonare «l'uomo vecchio», che vive in ciascuno abbandonandosi ai soli desideri immediati, e a diventare un «uomo nuovo, creato secondo Dio nella giustizia e nella vera santità»²⁵⁶. Ripresa dalla gnosi, questa opposizione continua in due mondi che non comunicano tra loro, in due razze di uomini, gli eletti e i dannati, in due principi che convivono in ciascuno di noi, divino e animale, spirito e corpo. A sua volta, il cristianesimo, che combatterà e alla fine eliminerà quelle che considera

eresie, gnostica e manichea, ne subirà l'influsso dall'interno; alcuni dei suoi portavoce faranno proprie, anche se con un altro vocabolario, le teorie dualiste degli avversari. Esse raggiungeranno la cultura europea attraverso molteplici canali e si diffonderanno specialmente grazie a sette come i bogomili e i catari, i quali contribuiranno a formare la concezione dell'amore cortese, che, a sua volta, caratterizzerà profondamente tutte le rappresentazioni di quello che Denis de Rougemont ha chiamato «l'amore in Occidente»; di tale concezione, come abbiamo visto, Rilke era un seguace tardivo.

Insidie dell'estetismo

Il primo pericolo a minacciare il rapporto con l'assoluto è il manicheismo, in tutte le sue declinazioni. Tuttavia, non è l'unico; si potrebbe definire *estetismo* il secondo rischio che incombe sugli intrepidi avventurieri. Così è chiamata la dottrina secondo cui le esigenze di bellezza devono essere le sole a dettare le regole di vita; abbiamo visto che in alcuni casi Wilde era pronto a seguirla, ma anche Rilke e Cvetaeva non rimangono del tutto indifferenti. Per quale motivo fallisce? Perché rifiuta di ammettere la molteplicità dell'esistenza umana: la bellezza partecipa dell'assoluto, ma non lo esaurisce e si può vivere la pienezza dell'istante senza ridurla a un'esperienza estetica. Non bisogna, come Wilde, concepire lo sviluppo dell'individuo annullando preventivamente il suo bisogno di riconoscimento e di amore. «Non possiamo essere l'uno senza l'altro», osservava Feuerbach interrogandosi sull'assoluto terreno, «solo la comunità esprime l'umanità»²⁵⁷. Tantomeno dobbiamo mutilare la persona, postulando che l'inclinazione alla verità e al bene non possa essere innata, perché imposta dall'esterno. Lo stesso Wilde coglieva nel segno descrivendo l'estetica come un arricchimento dell'etica, piuttosto che un suo sostituto; non per questo la bellezza era meno desiderabile. Quando le considerazioni estetiche cominciano a escludere la legge, o il bene, o l'amore, entriamo nell'estetismo dogmatico.

Nel 1848, in uno dei primi manifesti dell'estetismo, Ernest Renan formulava così il proprio credo: «“Sii bello, e dunque fa’ in ogni istante ciò che ti detta il cuore”, la morale è qui. Nella loro assolutezza tutte le altre regole sono false e ingannevoli»²⁵⁸. La mancanza di ogni ulteriore precisazione lascia supporre che Renan intenda una bellezza scevra da altre considerazioni: l'estetica, qui, ha tolto ogni spazio all'etica. A tale estetismo riduttivo e che si potrebbe definire antiumanista, tanto mutila l'essere umano, si oppone la formula di sant'Agostino, espressa quindici secoli prima, a cui forse Renan pensava enunciando la propria massima: «Ama e fa’ ciò che vuoi»²⁵⁹. Senza dubbio ridurre a una sola tutte le esigenze che si possono rivolgere all'agire dell'uomo è ancora eccessivo;

comunque sia, gli effetti di tale ingiunzione rischiano di essere molto meno gravi di quelli del precetto di Renan.

George Orwell, autore di *1984*, appartiene agli scrittori che, verso la metà del XX secolo, hanno riflettuto sull'estetismo antiumanista. In primo luogo egli s'interroga sul prezzo che saremmo disposti a pagare per assistere alla nascita di un capolavoro. «Se Shakespeare ritornasse domani sulla terra e si venisse a sapere che il suo passatempo preferito era quello di violentare le ragazzine nelle carrozze dei treni, non gli si dovrebbe dire di continuare così, con il pretesto che potrebbe scrivere un altro *Re Lear*». Non lo diremmo, perché ci troveremmo di fronte alla confusione di due prospettive, estetica ed etica (addirittura legale). Ogni atto va giudicato in quanto tale, l'uno non riscatta l'altro. Non è vero, come sosteneva Baudelaire, che

*la bellezza del corpo è un dono sublime
capace di trovare un perdono a ogni infamia*²⁶⁰.

La bellezza caratterizza un aspetto (peraltro provvisorio) dell'oggetto o dell'essere, non la sua totalità. «La prima cosa che chiediamo a un muro è che rimanga su», continua Orwell. «Se rimane su, è un muro ben fatto e la domanda relativa a quale scopo abbia può esserne distinta. Nondimeno, il miglior muro del mondo merita di essere abbattuto se circonda un campo di concentramento»²⁶¹. La funzione del muro è un altro elemento essenziale, che non fa dimenticare il suo aspetto, anche quando fosse particolarmente bello.

In occasione dei bombardamenti di Berlino durante la seconda guerra mondiale, Albert Speer, architetto favorito di Hitler e divenuto ministro degli Armamenti, indulge al piacere di gustare la bellezza dello spettacolo, proprio mentre le bombe mettono in pericolo la nazione che egli serve: «Bisognava costantemente ricordarsi il volto atroce della realtà per non lasciarsi affascinare da questa visione»²⁶². Quando esplode il reattore di Chernobyl, gli scienziati che abitano nelle vicinanze, sebbene conoscano meglio di chiunque altro i rischi delle radiazioni, non possono evitare di avvicinarsi per guardare: è un fuoco veramente affascinante. Esitiamo ad approvare questo fascino per il bello: sappiamo troppo bene che, ancora una volta, nasconde «il volto atroce della realtà». A maggior ragione ci riesce difficile ammirare la persona che coltiva la propria gioia estetica senza tener conto delle sofferenze che impone come prezzo del proprio piacere a quanti le stanno intorno. Ecco perché condanniamo Nerone che, secondo l'aneddoto classico, dà fuoco a Roma per ammirare la bellezza degli incendi: la sua estasi estetica è pagata con la rovina degli abitanti di Roma, ma il dolore degli uni pesa molto più della bellezza delle fiamme.

Le tre vite che ho presentato illustrano, tra l'altro, le insidie alle quali conducono manicheismo ed estetismo. Queste dottrine acquisiscono i propri tratti specifici in seno a un particolare contesto storico, quello dell'Europa moderna. Per comprenderle più a fondo, bisogna acquisire familiarità anche con le principali tappe di questa storia, che mi limiterò ad abbozzare a grandi linee.

La storia della modernità è segnata da un cambiamento epocale: il passaggio da un mondo strutturato dalla religione a uno organizzato con riferimento ai soli esseri umani e ai soli valori terreni. Le sue lontane origini risalgono forse all'insegnamento della dottrina cristiana secondo cui il regno di Cristo non è di questo mondo, un'affermazione che lascia spazio a un potere terreno autonomo. Una volta che il cristianesimo è divenuto religione di stato, il principio in discussione viene messo da parte; mille anni dopo, alla fine del medioevo, gli imperatori cercano di affrancarsi dalla tutela dei papi e trovano preziosi alleati in quanti aspirano a ritrovare la purezza della dottrina cristiana. Nel periodo delle guerre di religione, nel XVI secolo, cresce il bisogno di un potere indipendente dalle scelte dottrinali: il re è sovrano. La monarchia, a modo suo, incarna già un assoluto terreno, perché, in quanto istituzione, si perpetua nel tempo – anche se è rappresentata da esseri umani mortali. La conoscenza del mondo, poi, si emancipa dalla tutela religiosa, la vita morale e privata risponde ai propri valori, l'arte impara a celebrare l'uomo e non più solo Dio.

In questo processo di emancipazione che dura secoli e che gli storici hanno descritto nei minimi particolari, in Europa una data segna una rottura più marcata di altre, il 1789. La rivoluzione francese, infatti, non intende solo colpire l'assolutismo della monarchia o i privilegi dei nobili. L'intenzione è di trasferire il potere nelle mani del popolo, certamente, ma anche di modificarne il fondamento ultimo, ossia, per essere precisi, l'assoluto: non deve più trattarsi di un ambito riservato alla religione. Porre i Diritti dell'uomo al posto della Bibbia non significa solo sostituire un testo con un altro, ma anche rendere noto a tutti che un assoluto terreno ha preso il posto dell'assoluto celeste. È sorprendente osservare come, nell'estate del 1789, i membri dell'Assemblea costituente, mentre sono nel vivo dell'azione, dedicano tempo a stabilire il fondamento ultimo della propria condotta sotto forma di una *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* (26 agosto 1789). In essa non si trova alcun riferimento a Dio, né alla chiesa. Il preambolo afferma il bisogno di riferirsi ai «diritti naturali, inalienabili e sacri dell'uomo», ma il sacro ormai è circoscritto all'umano. Quando cercano di dare un fondamento alle proprie esigenze, gli autori della *Dichiarazione* si richiamano all'«utilità comune» (art. 1), o alla «necessità pubblica» (art. 17); le azioni degli uomini devono

rispondere alle sole leggi umane e la «legge è espressione della volontà generale» (art. 6)²⁶³.

Quest'ultima, a sua volta, rimanda a un'entità astratta e collettiva, la nazione, che ha sostituito la monarchia, di cui condivide le caratteristiche: è un'entità terrena a tutti gli effetti, eppure trascende ogni individuo, sia nella storia, perché esiste da generazioni, sia nel presente; non è indebolita dalla defezione di nessuno. In *Qu'est-ce que le tiers état?*, un libretto pubblicato all'inizio del 1789, l'abate Sieyès aveva preparato il terreno dichiarando che «la nazione esiste prima di tutto, è l'origine di ogni cosa. La sua volontà è sempre legale, è la legge stessa»²⁶⁴. La *Dichiarazione* può così riprendere: «Il principio di ogni sovranità risiede essenzialmente nella Nazione» (art. 3). Quest'ultima sarà l'incarnazione principale dell'assoluto terreno, aiutato talvolta dal Popolo, il suo sostituto più concreto, o anche dallo Stato, la sua traduzione in termini istituzionali. Il sacro è così trasferito da Dio all'uomo.

Tutto ciò autorizza ad affermare che il tentativo rivoluzionario di riportare l'assoluto sulla terra e sacralizzare entità collettive solamente umane non pone alcun problema? Gli osservatori, francesi o stranieri, cominciano a dubitarne, in particolare dal 1792, quando s'insedia il Terrore. La lotta per ottenere la libertà ha portato alla soppressione di quest'ultima: non è forse la conferma che il progetto era nato male? A quel punto le reazioni sono di due tipi. La prima intende rifiutare lo scopo stesso del cambiamento ed esige il ritorno all'ordine precedente – addirittura, secondo i sostenitori più radicali, l'instaurazione di un ordine teocratico (cosa che la monarchia francese non era), in cui i valori religiosi determinerebbero direttamente le decisioni politiche. La seconda reazione è quella dei liberali, la cui dottrina si completa e si precisa, proprio allora, in concomitanza con gli avvenimenti rivoluzionari. Tanto per cominciare accetta l'elemento di critica del movimento sorto nel 1789 e rinuncia all'ordine sacro fondato sulla religione; tenendo conto della deriva che ha condotto al Terrore, tuttavia, non vuole più sacralizzare la nazione, il popolo o lo stato. I liberali, comunque, non si chiudono in un atteggiamento puramente negativo e nemmeno rinunciano a ogni trascendenza; tuttavia, vogliono che la scelta di quest'ultima sia affidata alla libertà dell'individuo.

Viene così introdotta una distinzione che avrà un ruolo capitale nella storia dell'assoluto terreno, ossia quella tra le sue forme collettive e quelle individuali. Da un lato, la salvezza sarà raggiunta con una trasformazione dello stato, a cui seguirà una rigenerazione della razza o una liberazione della classe operaia oppressa. Dall'altro, il miglioramento della società sarà lasciato da parte, per favorire il perfezionamento dell'individuo e il culto di un ideale personale.

Una delle prime formulazioni di questa piattaforma liberale è presente negli scritti di uno dei suoi principali rappresentanti in Francia, Benjamin

Constant. Nel manoscritto del 1806 intitolato *Principi di politica*, s'interroga sul ruolo della religione in una democrazia moderna. Essa non deve più servire come fondamento alle istituzioni politiche, certo. Non deve nemmeno essere sostituita da una religione civile, ancor più opprimente. Ma sarebbe un errore pensare che il sentimento religioso sia scomparso, o sottovalutarne l'importanza. Per comprenderne meglio la natura, Constant lo colloca all'interno di un insieme di atteggiamenti umani che non trovano spiegazione nella ricerca di un interesse immediato e grazie ai quali l'individuo si sente mosso da una forza che gli è superiore, da un'attrazione verso l'assoluto. Accanto a sentimenti religiosi in senso proprio, tali atteggiamenti includono il raccoglimento davanti alla natura; l'ammirazione per gli atti ispirati alla virtù, al coraggio o alla generosità, anche se compiuti in un quadro del tutto profano; l'amore per il prossimo; e per finire l'ammirazione davanti alla bellezza, in particolare quella che si può percepire in un'opera d'arte. «Nella contemplazione del bello in ogni genere c'è qualcosa che ci separa da noi stessi, facendoci sentire che la perfezione vale più di noi»²⁶⁵. L'esperienza religiosa ha perduto la funzione sociale, è diventata un'esperienza personale tra le tante che rendono possibile all'individuo entrare in contatto con l'assoluto; non serve più a inglobare e a fondare l'ordine sociale, nel quale si trova, invece, inclusa e ordinata. Constant riprenderà le proprie argomentazioni a questo riguardo ampliandole nell'importante trattato sulla *Religione*, che inizierà a pubblicare dal 1824.

Un'educazione estetica

Constant non è il primo ad attribuire un ruolo così importante al bello. Non è stato forse Platone ad affermare: «Questo è il momento della vita che se mai altro deve essere vissuto da un uomo: quando contempla il bello in sé», o ancora: «Sicuro, tutto ciò che è buono è bello»?²⁶⁶ Del resto, volendo attribuire un fondamento al discorso sull'ammirazione del bello, Constant si richiama a un «uomo di genio» che gliene avrebbe fornito l'idea. Si tratta di Goethe, che egli ha incontrato, alcuni anni prima, durante un viaggio compiuto in Germania in compagnia di Madame de Staël, nel corso del quale hanno frequentato assiduamente Goethe, Schiller e quelli che saranno poi definiti i «romantici tedeschi», quali Schelling o August Wilhelm Schlegel. L'importanza dell'esperienza estetica è un'idea condivisa da tutti i componenti del gruppetto. Il testo inaugurale, a questo proposito, è *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* di Friedrich Schiller, redatto a partire dal 1794 e pubblicato l'anno successivo.

Lo scritto di Schiller s'inserisce nel quadro della reazione liberale alla rivoluzione francese; l'autore è amico di Karl Wilhelm von Humboldt, che nel 1792 ha pubblicato un *Saggio sui limiti dell'azione dello stato*, che si

colloca nel contesto francese di fine secolo, uno dei testi fondatori del liberalismo moderno. Schiller condivide le reticenze dell'amico, seriamente preoccupato dalla sacralizzazione dello stato; nello stesso tempo, non vuole affatto una restaurazione dell'ordine religioso e approva perfino il coraggioso tentativo dei francesi di creare uno stato fondato sulla ragione piuttosto che sulla fede. L'esecuzione di Luigi XVI nel gennaio del 1793, tuttavia, lo porta a definire i suoi carnefici come «abominevoli macellai»; sei mesi dopo, il giudizio che esprime sull'andamento preso dalla rivoluzione non lascia dubbi: essa ha gettato la Francia, l'Europa e il secolo intero «nella barbarie e nella schiavitù»²⁶⁷. Schiller, però, non si limita alla sola diagnosi, propone anche un rimedio. Se la rivoluzione è finita così male, il motivo è che gli uomini che l'hanno guidata e che dovevano beneficiarne non possedevano le qualità richieste – non erano pronti per la libertà. Per Schiller l'assoluto non deve incarnarsi nelle istituzioni, ma restare legato all'esperienza degli individui, che in primo luogo devono essere educati pensando alla loro statura morale; e l'educazione, è questo il proposito del libro di Schiller, sarà estetica.

Che significato assume qui l'esigenza di «rendere l'uomo estetico»? Con questa espressione Schiller intende che ciascuno deve trasformare la propria vita sottomettendola alle esigenze della bellezza. Quest'ultima, se diamo ascolto alle sue parole, rivela la nostra umanità, è «il nostro secondo creatore». Infatti, la creazione della bellezza non risponde ad alcun obiettivo esterno, ma trova il proprio fine in sé stessa. Sotto questo punto di vista è strettamente legata a ciò che Schiller chiama «l'istinto del gioco» e diventa così un'incarnazione della libertà umana. «La bellezza è il primo passo verso la libertà». Ecco perché l'educazione estetica ha una ricaduta immediata sull'essere morale: queste due prospettive si ritrovano nella trasformazione dell'individuo, dato che l'autonomia del bello è allo stesso tempo una virtù etica. Tuttavia, rispetto alla morale antica ha un vantaggio, perché si sottrae a ogni ordine imposto dall'esterno e poggia soltanto sull'essere individuale. Ora, l'incarnazione umana della bellezza è l'arte; di conseguenza, gli uomini potranno essere educati attraverso la pratica delle arti. «Lo strumento ricercato è l'arte bella».

Schiller, dunque, intende promuovere un'arte didascalica? Niente affatto. L'arte educherà l'umanità semplicemente fornendole l'esempio di un'attività libera che trova la propria finalità in sé stessa, senza essere sottomessa a un principio esterno. Nello stesso tempo, l'arte è incontro di sensibile e intelligibile, materiale e spirituale; e così diventa una «rappresentazione dell'assoluto». Come Dio, la bellezza designa l'assoluto; a contatto con le belle arti l'uomo potrà perfezionarsi. Pur menzionando «l'arte ancora più difficile di vivere»²⁶⁸, Schiller non concepisce un'educazione che possa rinunciare alle pratiche artistiche.

Perciò, non si tratta di separare l'arte dal resto dell'attività umana: il progetto di Schiller unisce strettamente arte e politica. Il bello condurrà al

vero e al bene e la frequentazione dell'arte avrà insegnato agli uomini sia la libertà sia l'uguaglianza, perché davanti alla bellezza tutti sono uguali e possono parteciparvi allo stesso titolo. «Soltanto le relazioni fondate sulla bellezza uniscono la società, perché poggiano su ciò che è comune a tutti». La bellezza non conosce privilegi sociali né di classe. «Nello stato estetico, chiunque, lo stesso operaio che è un mero strumento, è un libero cittadino i cui diritti sono uguali a quelli del più nobile»²⁶⁹. Educati in tal modo, gli uomini non rischiano più di cadere negli errori dei rivoluzionari francesi i quali, credendo di agire in vista della libertà, hanno dato vita al Terrore. L'arte, incarnazione della bellezza, a sua volta sinonimo di autonomia, assume progressivamente la funzione che era riservata alla scoperta della fede: quella di creare degli esseri rinnovati. San Paolo parlava di un uomo vecchio e di un uomo nuovo; la stessa potenza di trasformare viene ora attribuita all'educazione estetica.

Il programma di Schiller suscita un'eco immediata nei lettori, perché permette loro di riconciliare l'adesione agli obiettivi della rivoluzione – riportare l'assoluto sulla terra e renderlo accessibile agli uomini – e la condanna del Terrore (che ha sacralizzato istanze collettive e impersonali); nello stesso tempo indica quale via seguire per evitare di cadere negli stessi errori: educare esteticamente gli uomini attraverso l'arte, a cui viene attribuito un ruolo eminente, senza dubbio in grado di lusingare gli artisti. Tutto il romanticismo tedesco s'impegnerà nell'attuazione del programma così delineato da Schiller.

Secondo la nuova dottrina, l'arte occupa un posto non inferiore alla religione che, come abbiamo visto, era considerata la via ideale per accedere all'assoluto. In *Polline* (1798) Novalis scrive: «Poeta e sacerdote agli inizi erano una cosa sola, si sono differenziati soltanto in seguito. Ma il vero poeta è sempre rimasto sacerdote, come il vero sacerdote è sempre rimasto poeta. E l'avvenire non ci riporterà l'antico stato delle cose?». Il più delle volte, tuttavia, il poeta gode di una condizione privilegiata rispetto al sacerdote. Un celebre documento programmatico, ispirato a Hölderlin, redatto nel 1796 da Schelling, poi trascritto e senza dubbio corretto da Hegel, descrive il progetto artistico come «una nuova religione», che «sarà l'ultima e la più grande opera dell'umanità». Nel romanzo *Iperione* (1797), Hölderlin afferma la stessa gerarchia: «L'arte è il primogenito della bellezza divina. [...] Il secondo è la religione»: la religione si trova al secondo posto, cosa che non sorprende nella misura in cui, qui, viene ridotta a una semplice manifestazione della bellezza. Nelle *Effusioni del cuore d'un monaco amante dell'arte* (1797), Wackenroder concepisce due mezzi con i quali gli uomini possono «cogliere e comprendere tutte le cose del cielo nella loro piena potenza», due linguaggi meravigliosi, nessuno dei quali rimanda al rituale religioso, inteso come studio della Scrittura o preghiera: si tratta della contemplazione della natura e della pratica artistica. Quest'ultima consente

all'uomo di avvicinarsi a Dio creando un mondo armonioso, di conseguenza «l'arte ci dona la più alta perfezione umana»²⁷⁰. Il progetto di Wackenroder continua a dipendere dall'ideale cristiano, ma la via per realizzarlo non è più quella raccomandata dalla chiesa, bensì la contemplazione del bello.

È evidente che questo gruppo di giovanissimi (nel 1797 Hölderlin ha ventisette anni, Novalis venticinque, Wackenroder ventiquattro, Schelling ventidue!) si delizia delle proprie formule senza cercare conferma nel vissuto; nei loro scritti l'esperienza artistica si avvicina all'estasi mistica. Il Bello, infatti, si è sostituito a Dio; come dice uno degli epigoni più tardi: «Il Bello nella sua essenza assoluta è Dio». Questa categoria si trova dunque proiettata in cima alla gerarchia dei valori. «L'atto supremo con cui la ragione abbraccia tutte le idee è un atto *estetico*», proclama il *Programma* ispirato a Hölderlin, il quale nel proprio romanzo conferma l'identità del bello e del divino: «Se l'uomo è dio, non può essere che bello»²⁷¹. Attraverso la bellezza si ha la certezza di raggiungere l'assoluto.

Perché il bello gode di questo privilegio? Per le ragioni già indicate da Schiller. Schelling lo definisce come «l'infinito rappresentato in modo finito»: il bello esprime il nostro contatto con l'infinito. Nello stesso tempo la bellezza e la sua produzione nell'arte incarnano l'attività libera, non sottomessa a un obiettivo particolare, distintiva anche del rapporto con il divino. «È a questa indipendenza da fini esterni che l'arte deve la propria sacralità e la propria purezza», continua Schelling. La bellezza, infatti, si manifesta in maniera esemplare nell'arte. Per questo motivo la poesia si vede confermata nel ruolo di educatrice dell'umanità. Secondo Schelling «il genio è possibile solo nell'arte» e «l'arte costituisce la sola eterna rivelazione che esista»: ormai non è più questione di religione – l'arte è la via ideale verso l'infinito. Dal canto suo, nel 1798 Novalis scrive: «La poesia è la *realtà* veramente assoluta. Qui si trova il nucleo della mia filosofia»²⁷².

Questo ruolo riservato all'arte e alla poesia, incarnazioni esemplari del bello, non porta affatto a voltare le spalle alle altre attività umane: per Schiller, educazione estetica e progetto politico procedono di pari passo. Sarà sufficiente che gli uomini scoprano la bellezza, dice Hölderlin: «Regneranno allora la libertà e l'uguaglianza universale degli spiriti»²⁷³. Via individuale e via collettiva non sono in contraddizione, semplicemente è difficile intraprenderle contemporaneamente. Iperione, nel romanzo di Hölderlin, le alterna: ora s'impegna nel combattimento politico, ora lo fugge per amore di una donna, Diotima; ma, attraverso le due esperienze, insegue un assoluto che non è più di natura religiosa. L'uomo non volta le spalle alla vita materiale dei propri simili, ma la orienta conformandosi al richiamo del bello.

Il rapporto con la religione tradizionale, pertanto, è duplice: sia di rottura (alla preghiera si preferisce l'opera d'arte e al profeta il poeta) sia

di continuità (l'attività artistica in quanto tale è descritta sulla falsariga delle pratiche religiose). È Dio, diceva sant'Agostino, a non possedere alcun fine al di fuori di sé, perché Lui stesso è il fine ultimo, a differenza di ogni altro essere o di ogni azione che l'uomo incontra; il bello e l'opera d'arte sono liberi da ogni sottomissione a un qualunque fine, chiosano le dottrine romantiche. Il Dio del monoteismo viene pensato come infinito; ormai è l'arte che consente di raggiungerlo. Dio rimane immobile sul proprio piedistallo, indipendentemente dalle turpitudini degli uomini che si richiamano a Lui; allo stesso modo, i romantici non saranno turbati dallo scarso effetto delle proprie teorie sul comportamento dei contemporanei. In coloro che rimangono fedeli alle dottrine dualiste, la rottura tra cielo e terra non è del tutto eliminata, ma solamente cambiata di sede: tutto si svolge quaggiù, eppure una distanza incolmabile separa gli artisti geniali, «quei pochi eletti tra gli uomini», come dice Wackenroder²⁷⁴, e le masse che essi dovrebbero illuminare. L'arte non è un livello superiore dell'artigianato, in qualche modo ne rappresenta la negazione, perché l'una incarna la dipendenza, l'altro la libertà. L'arte ha sostituito la religione, ma è concepita a sua immagine.

È altrettanto vero il contrario: in questi anni all'interno del cristianesimo prende corpo un movimento che tende a concepire la religione come un'opera d'arte. *Il Genio del cristianesimo*, di Chateaubriand (1802), immensamente popolare, ne rappresenta una conferma: per il suo autore, Dio è «la bellezza per eccellenza» e la religione cristiana merita di essere professata in quanto «la più poetica, la più umana, la più favorevole alla libertà, alle arti e alle lettere»²⁷⁵. Nel saggio, Chateaubriand intende dimostrare che i riti cristiani sono belli, le meraviglie della natura attestano l'esistenza di Dio, le opere d'arte ispirate a questa religione sono le migliori al mondo. In altre parole, la sua apologia del cristianesimo si colloca all'interno del quadro individualista ed estetico messo a punto da quanti si sono sottratti alla tutela della religione: la sua è una lode del sacro che risponde a motivazioni di natura profana.

Geni e uomini comuni

Quando nel movimento di secolarizzazione sottolineato ed esaltato dalla rivoluzione francese si tenterà di sostituire l'assoluto celeste con un assoluto di natura terrena, alcuni dei nuovi arrivati faranno di tutto per respingere il ricorso a Dio e alla religione, ma le strutture del pensiero dualista continueranno a sussistere insieme all'influenza, sotterranea ma efficace, di una visione del mondo gnostica e manichea. In loro si ritroverà l'opposizione profonda tra mondo reale e mondo ideale, l'uno detestato, l'altro incensato; la divisione dell'umanità in due gruppi diseguali, masse cieche ed élite illuminate; e la possibilità per queste ultime di accedere

all'empireo grazie a un sapere di cui hanno la prerogativa. Tale dottrina, in occasione della «discesa sulla terra dell'assoluto», riceve il suo secondo forte impulso.

Di queste posizioni romantiche si trova una sintesi particolarmente netta (e, forse per questo motivo, straordinariamente influente) nell'opera di Schopenhauer. Il capitolo dedicato al «Genio», nei supplementi al secondo libro del *Mondo come volontà e rappresentazione* (1844), formula un elogio della rappresentazione intellettuale a detrimento di ciò che l'autore chiama «volontà», l'istanza che regola la vita comune. Queste due vie s'incarnano in maniera esemplare in altrettante schiere di personaggi: da un lato i filosofi e gli artisti, padroni dell'intelletto, dall'altro gli uomini pratici, attenti ai piaceri terreni, soggetti alla morale comune, artigiani, commercianti o scienziati: tutti servi della «volontà». Da un lato quelli che aspirano a «concepire e in qualche modo riprodurre l'essenza delle cose e del mondo, ossia le supreme verità», dall'altro quelli che sottomettono le proprie azioni a scopi personali e concreti. O, per dire le cose più brutalmente: da un lato i geni, dall'altro gli uomini comuni.

Chi è il «genio»? È l'uomo che cerca la conoscenza e la rappresentazione in quanto tali, senza metterle al servizio di bisogni meschini; l'uomo comune, al contrario, le subordina interamente ai propri interessi, dettati dalla «volontà». In questo senso, l'uomo comune è normale; il genio, invece, assomiglia al mostro, al folle o al criminale, che sono contro natura e sfuggono a ogni norma. «Per un uomo simile», continua Schopenhauer, «la propria opera, sia essa pittorica, poetica o di pensiero, è il fine, per tutti gli altri è il mezzo»²⁷⁶. Ciò che distingue Schopenhauer dai predecessori non è tanto la natura dell'opposizione (spirito-materia, generale-particolare, inutile-utile, teoria-pratica...), quanto l'abisso che separa i due termini e il pregiudizio esclusivo a favore di uno dei due: qui grandezza, eroismo, bellezza; là piccolezza, pusillanimità, bruttezza.

Comunque, ogni medaglia ha il proprio rovescio: il genio deve pagare la propria elezione conducendo una vita terrena – per la quale è così poco portato! – all'insegna delle sofferenze. «Quanto più chiaro è l'intelletto dal quale la volontà di vivere si trova ad essere illuminata», pone Schopenhauer come postulato, «tanto più distintamente tale volontà avverte la miseria della propria condizione». Una miseria che è la naturale conseguenza del fatto che il genio «sacrifica il benessere personale al fine oggettivo». Quest'uomo abile a interpretare i destini dell'umanità non sa leggere le intenzioni dei vicini né piegarle a proprio vantaggio. A forza di concentrarsi sull'essenziale, ignora gli infiniti dettagli della vita quotidiana. Essere d'eccezione, «il genio vive essenzialmente isolato»: non sa frequentare i vicini, gli uomini comuni. «Le loro gioie non sono le sue e le sue non sono le loro. Essi sono esseri soltanto morali e hanno rapporti soltanto personali: egli è anche un intelletto puro e, come tale, appartiene

all'umanità intera». Per questo motivo, i geni appartengono esclusivamente agli uomini che sanno sottrarsi alle relazioni con gli altri; le donne, invece, non partecipano «mai del genio, perché sono sempre soggettive». La soluzione ideale sarebbe che esse si limitassero a garantire la vita materiale dei geni con cui vivono, perché «la sorte più felice, che possa toccare al genio, è di essere dispensato da ogni occupazione pratica, poiché essa non gli è consona, e di avere tempo libero per creare»²⁷⁷. Il genio non può essere felice come lo sono gli altri uomini; in questo mondo senza Dio è simile a un eremita, se non addirittura a un martire. Al limite, la ricerca di sofferenze quaggiù diventa un mezzo sicuro per avvicinarsi alla condizione del genio. Viene da domandarsi se Rilke in qualche circostanza non abbia preso un po' troppo sul serio i precetti manichei resi popolari da Schopenhauer.

Possiamo unirci al filosofo tedesco quando afferma che la sofferenza del creatore è la condizione necessaria alla creazione, che l'artista deve immolare la propria esistenza sull'altare dell'arte? Il destino doloroso di Rilke e Cvetaeva, insieme a quello di pochi altri, certo dimostra che un'esperienza simile non ostacola necessariamente il compimento dell'opera; non per questo permette di dedurre una causalità meccanica. La sorte di Wilde, per esempio, dimostra il contrario, perché in lui il piacere della scrittura si accompagna al successo nella vita e la prigione gli rende impossibile la creazione. Potremmo facilmente individuare altri casi in cui una produzione artistica di valore non ha comportato il sacrificio o la sottomissione di tutti i restanti aspetti dell'esistenza. Che sofferenza e creazione siano compatibili non significa affatto che l'una sia condizione *necessaria* dell'altra: le elaborazioni intellettuali di Schopenhauer sono insostenibili.

La concezione dualista del mondo può insinuarsi nelle due forme di assoluto terreno, collettivo e individuale. I pensatori romantici hanno accolto la rappresentazione manichea del mondo: qui, artisti e poeti costituiscono l'élite dell'umanità e l'arte gioca il ruolo riservato alla gnosi nelle antiche dottrine religiose. Lo stesso accade agli utopisti che sognano la salvezza collettiva dell'umanità o del popolo. In talune circostanze, manicheismo politico e manicheismo estetico possono scontrarsi, ma condividono la medesima visione del mondo. I sostenitori delle dottrine totalitarie possono giudicare con disprezzo i pensatori romantici, come questi ultimi voltare le spalle a ogni forma di impegno politico, ma partecipano di uno stesso movimento storico. Karl Popper, sensibile al parallelo tra estremismo politico ed estetico, concludeva con queste parole l'analisi delle origini del totalitarismo: «Questo sogno affascinante di un mondo meraviglioso è solo una visione romantica»²⁷⁸.

Sappiamo bene quali disastri abbia provocato l'esigenza di una rottura radicale, di una rivoluzione totale e dunque anche di un'immersione esclusiva nell'assoluto, quando l'ideale a cui si anelava era di natura

politica: gli utopismi che proponevano di sostituire la mediocrità del presente con un avvenire radioso si sono trasformati nei totalitarismi del XX secolo, un rimedio assai peggiore del male da cui pretendevano di guarirci. Oggi abbiamo abbandonato i venditori di sogni politici, gli utopisti che prospettavano l'avvento imminente della felicità per tutti, perché abbiamo imparato che queste promesse celavano le sinistre macchinazioni di Lenin e Stalin, di Mussolini e Hitler. Talvolta crediamo che le immagini romantiche di una perfezione artistica ne siano l'antitesi. Non è così, in realtà: non hanno solo agito di comune accordo o in contrasto, ma sono il risultato di una medesima concezione del mondo, che oppone radicalmente il basso e l'alto, il presente e l'avvenire, il male e il bene, e che vuole definitivamente eliminare il primo termine. Ora, se l'ideale cessa di essere un orizzonte e si trasforma in regola di vita quotidiana, il risultato è disastroso: è il regno del terrore. La storia insegna che il sogno romantico, doppio inverso dell'utopia politica, anche se infinitamente meno letale, è comunque motivo di delusione.

Arte e rivoluzione

La sera del 27 maggio 1849 una diligenza giunge alle porte di Lindau, una cittadina tedesca sul lago di Costanza. Il poliziotto chiede i passaporti ai viaggiatori che hanno intenzione di attraversare il lago per recarsi in Svizzera. Uno di essi è particolarmente inquieto, perché il documento che mostra al controllore effettivamente non è suo e poi è scaduto; l'ha avuto da un amico per tentare di abbandonare il paese. Questo viaggiatore è il compositore tedesco Richard Wagner, che aveva allora trentasei anni. Il controllo effettuato non evidenzia nulla di anomalo, Wagner sale sul battello e si ritrova in Svizzera, dove inizia un lungo esilio. È contento: ha evitato la prigione.

In Germania Wagner è ricercato perché si è unito al movimento rivoluzionario che agita l'Europa dal 1848. Nel maggio di quello stesso anno, i rappresentanti di tutti gli stati tedeschi si sono riuniti a Francoforte per appoggiare la creazione di una Germania unita e dare una costituzione al futuro stato. L'incontro non ha avuto ricadute istituzionali, ma contribuisce a fomentare uno stato di agitazione. Nell'aprile dell'anno successivo, l'assemblea di Francoforte offre la corona dell'impero germanico al re di Prussia, che però rifiuta la proposta: non vuole ricevere la corona dalla mano dei sudditi. Il popolo manifesta il malcontento e il 3 maggio lungo le vie di Dresda, capitale della Sassonia, dove Wagner abita e lavora, s'innalzano delle barricate. Il compositore si unisce agli insorti; la battaglia divampa. Quattro giorni dopo, Wagner decide di mettere al sicuro moglie, cane e pappagallo e li accompagna in una città vicina: quando il giorno successivo torna a Dresda, la battaglia è finita, gli

agitatori sono in prigione e lui stesso avrà appena il tempo di darsi alla fuga. Da quel giorno e fino all'arrivo in Svizzera, è costretto a nascondersi. Nei mesi che precedono l'insurrezione, Wagner non nasconde le proprie simpatie. Lettere, discorsi in pubblico e articoli di giornale affermano il bisogno di cambiare la società, se necessario ricorrendo alla forza. L'uomo appassionato di musica e di teatro, l'ammiratore di Hoffmann e degli altri autori romantici, si trova un nuovo mentore nella persona del russo Bakunin, anarchico e rivoluzionario di professione, allora rifugiato a Dresda, e segue gli insegnamenti degli atei Proudhon e Feuerbach. Crede alla fratellanza universale, al potere del popolo e allo sviluppo dell'individuo; propone anche di mettere la società al servizio degli uomini.

All'indomani della fuga in Svizzera, Wagner comincia a scrivere alcuni testi nei quali espone le proprie idee sull'arte e la sua relazione con la società: *L'arte e la rivoluzione* e *L'opera d'arte dell'avvenire*, entrambi risalenti al 1849. Wagner aspira all'assoluto, ma non lo cerca nelle religioni ufficiali; secondo lui, l'incarnazione migliore si trova nell'arte, «la rappresentazione vivente della religione»²⁷⁹. A partire da lì, come suggerisce, s'instaura una duplice relazione tra attività artistica e vita sociale. Perché l'arte raggiunga il pieno sviluppo, la società deve offrirle le condizioni più favorevoli. Il fatto è che il mondo nel quale vive Wagner, ossia gli stati germanici di allora, è lontano dal vedere queste condizioni riunite; bisogna trasformarlo, appoggiando dunque la rivoluzione. Wagner s'interessa di politica solo nella misura in cui essa contribuisce allo sviluppo dell'arte. La rivoluzione sociale, per lui, non è uno scopo in sé, ma il mezzo per facilitare la rivoluzione artistica, le fondamenta su cui poggerà il nuovo edificio.

Perché concedere un simile onore agli artisti? È qui che interviene la seconda correlazione tra arte e società: «lo scopo supremo dell'uomo è quello artistico» e «l'arte è la più nobile attività dell'uomo». Wagner condivide il sogno dei sansimoniani secondo cui, in un prossimo futuro, i macchinari potranno occuparsi dei lavori faticosi degli uomini; alleggeriti delle loro sfiananti corvé, tutti rivolgeranno l'attenzione alla creazione artistica, liberi e felici. L'arte non si oppone alla vita, come vuole un'altra versione della dottrina romantica, ne rappresenta il coronamento. L'«umanità artistica» è sinonimo della «libera dignità umana». Il mestiere diventa arte, il proletario si fa artista, lo schiavo dell'industria si trasforma in produttore di bellezza. La società del futuro non è più al servizio dell'arte, come Wagner chiede per il presente, perché ogni vita sarà ormai artistica: l'arte, qui, diventa il modello ideale della società. Non sarà più necessario celebrare gli artisti, perché tutti lo saranno diventati. Più esattamente, sarà la comunità nell'insieme, decidendo liberamente della propria esistenza, ad assumere l'atteggiamento del creatore. «Ma chi sarà l'artista del futuro? Il poeta? L'attore? Il musicista? Lo scultore? –

Diciamolo con una parola: il *popolo*»²⁸⁰. Solo uno sforzo *comune*, infatti, potrà realizzare il progetto che Wagner promuove in opposizione all'egoismo, il *comunismo* – di cui, un anno prima, nel 1848, Marx ed Engels hanno pubblicato il *Manifesto*. Per l'ultima volta, salvezza collettiva e salvezza individuale procederanno mano nella mano.

L'arte, dunque, è contemporaneamente parte e modello della società. Quest'ultima, a sua volta, deve servirla e assorbirla per trasformarsi dall'interno; è ciò che consente a Wagner di non rinunciare ad alcuna delle forme dell'assoluto terreno. Quelle dell'individuo e della società saranno complementari, come sostiene Wagner quando propone di riconciliare l'apporto del cristianesimo e quello del paganesimo, Gerusalemme e Atene, Gesù Cristo e Apollo. Gesù, un personaggio dotato soltanto di natura umana per Wagner, che voleva metterlo in scena in un'opera intitolata *Gesù di Nazareth*, incarna l'aspirazione alla giustizia sociale; Apollo, la perfezione della forma artistica. *L'arte e la rivoluzione* si chiude con questa immagine: «Così Gesù avrebbe mostrato che noi altri uomini siamo tutti uguali e fratelli; a questa associazione fraterna *Apollo* avrebbe messo il sigillo della forza e della bellezza, avrebbe condotto l'uomo, che dubitava del proprio valore, alla consapevolezza della propria potenza divina più alta»²⁸¹. In attesa che l'opera d'arte sia realizzata da tutto il popolo, al perfezionamento dell'umanità sono altrettanto necessarie l'azione collettiva e l'attività individuale, la trasformazione sociale e la creazione del genio artistico.

Godimento artistico

Nulla lasciava presagire che Baudelaire sarebbe divenuto uno dei più fervidi sostenitori parigini di Wagner. Non è un patito della musica e non possiede una cultura musicale. È vero che anche lui ha vissuto intensamente le giornate rivoluzionarie del 1848, ma la sua esperienza è diversa da quella di Wagner: retrospettivamente, giustificherà la propria esaltazione di un tempo con «il piacere naturale della demolizione», non con la speranza utopistica di rifondare la società. Del resto, quando scriverà su Wagner, menzionerà come una comprensibile debolezza il progetto di quest'ultimo di unire arte e società in seno alla stessa rivoluzione: «Posseduto dal desiderio supremo di vedere l'ideale dell'arte dominare definitivamente la routine, si è illuso (dando prova di un atteggiamento tipicamente umano) che rivoluzioni in campo politico potessero favorire la causa della rivoluzione nell'arte»²⁸². Baudelaire, invece, non nutre alcuna illusione in proposito; la salvezza del genere umano non lo riguarda. A differenza dei primi romantici, nell'arte e nel bello non vede più uno strumento utile al miglioramento dell'umanità. Inaugura così l'estetismo moderno.

Baudelaire ama Wagner, perché lo considera un artista esemplare. L'8 febbraio 1860 si reca a Parigi al concerto diretto dal compositore tedesco, che fino a quel momento conosce solo di fama. Ne esce sconvolto; durante l'esecuzione, scrive a un amico, «ho vissuto una delle più grandi gioie della mia vita, erano quindici anni che non provavo un'esaltazione simile». Il giorno seguente indirizza una lettera a Wagner, per metterlo a parte della propria ammirazione e tentare di trovare una spiegazione; un anno più tardi, dedica uno studio al compositore. Ciò che considera straordinario in Wagner è la realizzazione del proprio ideale. Questo compositore gli ha permesso di entrare in contatto con l'assoluto, con qualcosa che va oltre l'esperienza comune. Vi ha scoperto «una vita più grande della nostra», «qualcosa di elevato e capace di elevare, qualcosa che aspira a salire più in alto, qualcosa di eccessivo e di superlativo». Come scrive a Wagner, è «il grido supremo dell'anima giunta ormai al parossismo». Nell'articolo ritorna sull'argomento: la musica di Wagner induce «un'estasi fatta di voluttà e di conoscenza», «la contemplazione di qualcosa di infinitamente grande e infinitamente bello»²⁸³. Ci fa entrare in contatto con il sovrumano ed è ciò che si può chiedere all'arte: assente dalla vita, l'assoluto vi si trova a proprio agio.

È riduttivo dire che l'estasi e il parossismo, l'infinitamente grande e l'infinitamente bello non abitano a lungo la vita di Baudelaire. A leggere la sua corrispondenza, si ricava piuttosto l'impressione di avere a che fare con uno degli uomini più infelici della terra. Dopo il secondo matrimonio della madre e ancor più dopo che nel 1844 è stato affidato a un tutore per evitare che dilapidi l'eredità, Baudelaire ripete instancabilmente lo stesso concetto, divenuto una litania: «Sfortunato, umiliato, come sono triste». «Misera, e sempre miseria». «Sono così paurosamente sfortunato». «Sono orribilmente sfortunato». «Sono perduto, assolutamente perduto». «Se vivo, sarò sempre dannato». Dopo un tentativo di suicidio compiuto nel 1845, il pensiero di mettere fine alla propria vita non lo abbandonerà. «Da tanti, tanti anni vivo continuamente sul punto di suicidarmi». «Vedo sempre davanti a me il suicidio come l'unica e soprattutto la più facile soluzione a tutte le orribili complicazioni nelle quali sono condannato a vivere da tanti, tanti anni»²⁸⁴.

Costretto a vivere in uno stato di miseria materiale e affettiva, Baudelaire non riesce ad accettarsi. «Sono sempre scontento di me». «Sono una misera creatura fatta di apatia e di violenza». Ma il rifiuto del mondo è ancora più forte del rifiuto di sé. Egli prova «un odio selvaggio per tutti gli uomini» e il suo libro *I fiori del male* resterà «a testimonianza» del suo «disgusto» e del suo «odio per tutte le cose». «Provo orrore della vita», insiste in un'altra lettera, «fuggirò il lato umano». La sua misantropia è superata per intensità dalla misoginia, ma non è meno radicale: «Vorrei mettere l'intera razza umana contro di me»²⁸⁵. Con il passare degli anni, consumato dalla sifilide e devastato dalla droga, lettera dopo lettera, tra

richieste di denaro e istruzioni agli editori, Baudelaire ripete l'antifona: la vita è spaventosa e il mondo abominevole.

Non potrebbe continuare a vivere senza un'alternativa, quella della poesia, che lo conduce verso la bellezza e l'assoluto. Anche se non si attende più nulla dal mondo, dice di «non provare altro godimento al di fuori della letteratura», che costituisce un'eccezione e una consolazione. Del resto, è ciò che sopporta con maggior fatica: l'abisso che separa le sue aspirazioni estetiche dall'esistenza opprimente, «il contrasto offensivo, ripugnante, della mia onorabilità spirituale con questa vita precaria e misera». Al mondo esiste un solo assoluto: la bellezza. Raggiungerla e rafforzarla costituisce, a sua volta, l'unico mezzo per redimere la desolazione del quotidiano; così facendo, il poeta migliora il mondo e nello stesso tempo dà un senso alla propria vita. Perché il bello ingloba il vero: l'immaginazione, facoltà specifica del poeta, «è la più *scientifica* delle facoltà». Il bello suscita il bene e il giusto: «Ogni poema, ogni oggetto d'arte *ben fatto* suggerisce naturalmente e necessariamente una morale»²⁸⁶. Il bello, innalzato al vertice degli ideali umani, è glorificato dall'Inno alla bellezza:

*Venga tu dal cielo o dall'inferno,
che importa, o Beltà,
mostro enorme, pauroso, ingenuo;
se il tuo occhio, e sorriso, se il tuo piede,
aprono per me la porta d'un Infinito adorato
che non ho conosciuto?*

*Da Satana o da Dio, che importa?
Angelo o Sirena, che importa
se tu – fata dagli occhi vellutati,
profumo, luce, mia unica regina –
fai l'universo meno orribile
e questi istanti meno gravi?»²⁸⁷*

Non si tratta comunque di una verità e di una morale alla portata di tutti: nello stesso tempo, Baudelaire non manca di fare l'«elogio della dissimulazione» e afferma: «Esiste la morale positiva e pratica alla quale ciascuno deve obbedire. Ma esiste la morale delle arti. È tutta un'altra cosa e fin dall'inizio del mondo le Arti l'hanno dimostrato»²⁸⁸.

Si può comprendere, allora, perché Baudelaire ritenga che «al mondo non esiste nulla di più prezioso dello *spirito poetico* e della *cavalleria nei sentimenti*». Reciprocamente, la peggior minaccia che immagina per sé stesso sarebbe di perdere, «in questa orribile esistenza piena di traumi, l'ammirabile facoltà poetica»²⁸⁹. Vivere come poeta gli permette di preservare l'essenziale: l'accesso all'assoluto, all'infinito, all'eterno. Ma è

una via soltanto individuale: Baudelaire non ha alcuna velleità di salvare il genere umano (un'illusione che lascia a Victor Hugo), nemmeno il popolo, alla maniera di Wagner. Sotto questo aspetto, è un degno rappresentante della propria generazione, quella nata dopo il 1848: se i più vecchi reagiscono alle delusioni del 1789 (o del 1793) proponendo di educare la popolazione sul piano estetico, i delusi del 1848 preferiscono allontanarsi dalla rivoluzione politica (per lasciarla ai rivoluzionari di professione) e limitarsi alla salvezza personale praticando un nuovo culto, quello della bellezza.

Non sono soltanto i poeti a volere che il bello sostituisca, o sottometta, il bene. Abbiamo visto che era nelle intenzioni anche di Ernest Renan, di cui Baudelaire ora loda «la saggezza, la chiaroveggenza critica» (è nato nel 1823, due anni dopo Baudelaire). Renan è scienziato e filosofo: nel 1854, tuttavia, scrive: «Allo stesso modo penso che in futuro la parola morale diventerà impropria e sarà sostituita da un'altra. Per il mio uso particolare, la sostituisco preferibilmente con il nome di estetica. Di fronte a un'azione mi chiedo se sia bella o brutta, piuttosto che buona o cattiva». Il vantaggio di questa sostituzione non consiste nell'abbandono di ogni prospettiva morale, ma nel fatto che il metro di giudizio rimane strettamente individuale. Compiere il bene significa comportarsi come un artista, perché tale azione sarà giudicata grazie a un criterio che risiede nell'anima dell'individuo, a differenza dei principi morali comuni alla società. «Per quanto mi riguarda, dichiaro che quando agisco bene [...] compio un atto indipendente e spontaneo, come quello dell'artista che dal profondo dell'anima estrae la bellezza per realizzarla al di fuori [...]. L'uomo virtuoso è un artista che realizza il bello nella vita umana come fanno lo scultore di statue con il marmo e il musicista attraverso i suoni»²⁹⁰. Se il criterio individuale del bello (la corrispondenza tra loro delle parti di un essere o di una vita) si sostituisce al criterio comune del bene, l'estetica si è sostituita all'etica. Partecipando dell'impulso che intende emancipare l'estetica da ogni tutela morale, religiosa o politica, nato dal movimento dell'arte per l'arte, l'estetismo sfocia nuovamente nell'unione di questi ambiti, ma ora sotto il dominio del bello.

Due vie verso la bellezza

Muovendo da questa gerarchia di valori, che pone il bello in cima alla scala, Baudelaire immagina due maniere di vivere in accordo con essa. La prima consiste nel rendere la propria vita il più possibile bella. Per illustrare questa via, il poeta utilizzerà una figura della società a cui attribuirà un nuovo significato: il *dandy*. All'inizio del XIX secolo la parola designa un uomo che sacrifica tutto all'eleganza nel vestire e ostenta maniere raffinate. In un primo tempo, Baudelaire utilizza la parola

secondo l'uso corrente; a parer suo, il dandy è la «suprema incarnazione dell'idea del bello trasposta nella vita materiale, quella che detta la forma e regola le maniere»²⁹¹. Invito al *viaggio*, poema ma anche poema in prosa, evoca, tra l'altro, la bellezza materiale, la raccolta di oggetti belli in mezzo ai quali vive il dandy-esteta.

*Mobili lucenti, levigati dagli anni,
decorerebbero la nostra stanza;
i fiori più rari, mischianti i loro profumi
ai vaghi sentori dell'ambra,
i ricchi soffitti, gli specchi profondi,
lo splendore orientale,
tutto parlerebbe in segreto all'anima
la sua dolce lingua natia.*

*Laggiù tutto è ordine, bellezza,
lusso, calma e voluttà.*

Viene comunque il momento in cui il piacere dei sensi non basta più. Baudelaire evoca con una severa condanna l'interpretazione del dandismo che ha applicato alla propria vita: «Mi sono lasciato prendere unicamente dal piacere, da un'eccitazione continua; i viaggi, i mobili belli, i quadri, le donne e via dicendo». Per rompere con questa concezione, bisogna trasporre l'atteggiamento del dandy alla totalità dell'esistenza, sia morale sia materiale. L'eleganza dell'abbigliamento, allora, diventa «il simbolo della superiorità aristocratica del proprio essere» e la definizione del dandy si amplia: «Questi individui sono costretti a coltivare l'idea del bello in sé, a soddisfare le proprie passioni, a sentire e pensare». Essere un dandy non significa più limitarsi a piaceri facili e deliziarsi di ambienti lussuosi, ma equivale a sottomettere la propria vita alle esigenze, talvolta severe, poste dall'ideale della bellezza. In questo senso, dice Baudelaire, «il dandismo confina con lo spiritualismo e lo stoicismo». Nel dandy la qualità dell'esperienza prevale su ogni altra considerazione: «Che cosa importa l'eternità della dannazione a chi ha trovato nell'attimo l'infinità del godimento?»²⁹².

Baudelaire considera ammirevole tale maniera di vivere, ma non è capace di farla propria, non foss'altro perché si trova in continue ristrettezze; è vero che l'opulenza è soltanto simbolo della bellezza, ma la sua presenza rimane auspicabile: «Il denaro è indispensabile alle persone che hanno il culto delle proprie passioni»²⁹³.

A chi vuole condurre la propria vita nel segno del bello rimane un'altra via: non più rendere bella la vita, ma dedicarla interamente alla creazione di opere belle, in altre parole diventare un artista. Si può intendere questo termine nel senso molto ampio di colui che non si accontenta di accettare

il mondo così com'è, ma cerca di trasformarlo ricorrendo all'arte. Per Baudelaire l'uomo «naturale» è ripugnante; la perfezione può giungere solo dall'arte. «Tutto ciò che è bello e nobile è il risultato della ragione e del calcolo. Il crimine, di cui l'animale umano ha preso gusto nel ventre della madre, è naturale fin dall'origine. La virtù, invece, è artificiale, soprannaturale [...]. Il male si compie senza sforzo, *naturalmente*, per fatalità; il bene è sempre il prodotto di un'arte». È questo il motivo per cui Baudelaire può cantare l'«elogio della dissimulazione» e giudicare il proprio ideale «superiore agli altri, come l'Arte è superiore rispetto alla Natura, perché questa è riformata dal sogno, perché è corretta, abbellita e rifiuta»²⁹⁴.

L'arte, tuttavia, può essere intesa anche in senso stretto, come poesia, pittura, musica, perché le arti sono portate alla perfezione dall'«amore esclusivo del Bello» e l'arte è una «ricerca estrema». In questa prospettiva, Baudelaire afferma di rinunciare senza rimpianti ai piaceri facili e di «adorare solo la perfezione» intravista nella propria opera poetica, quella «attraverso cui un sogno diventa un oggetto d'arte»²⁹⁵. Il poeta accresce doppiamente la bellezza del mondo: creando opere belle, dunque con l'aggiunta di ciò che prima mancava; e poi trasfigurando il mondo attraverso le rappresentazioni che ne fa. Sotto questo aspetto, può essere collocato sullo stesso piano del sole, di cui Baudelaire dice:

*Quando, simile a un poeta,
scende nelle città,
nobilita le cose più vili
e s'introduce da re senza rumore, senza paggi,
entro tutti gli ospedali e tutti i palazzi.*

O confrontato a un alchimista, come nell'*Epilogo* che concepisce per i *Fiori del male*:

*Voi! Siate testimoni che ho fatto il mio dovere
come un perfetto alchimista
e come un'anima santa.
Perché da ogni cosa ho estratto la quintessenza,
mi hai dato il tuo fango e ne ho fatto dell'oro*²⁹⁶.

Un poema in prosa, *All'una del mattino* (1862), evoca a sua volta questa seconda forma di vita votata alla creazione del bello e la colloca, inoltre, nel quotidiano di un poeta che assomiglia a Baudelaire. Il poema inizia con la descrizione della sua giornata – sotto ogni punto di vista opprimente. Per cominciare, gli incontri con gli altri non hanno arrecato alcuna gioia al poeta, che ripensa a quei momenti con disgusto e si rimprovera di «aver distribuito strette di mano [...] senza aver preso la precauzione di

acquistare dei guanti». Il suo pensiero si riassume in due esclamazioni: «Orribile vita! Orribile città!». Ma ritrovarsi solo non infonde in lui maggiore pacificazione, solamente un attimo di tregua dal dolore. «La tirannia della faccia umana è scomparsa e io non soffrirò che a causa di me stesso». Nemmeno lui, infatti, è poi meglio degli altri: «Scontento di tutti e scontento di me». Non siamo lontani da Pascal: il mondo è vano, l'io odioso.

Come Pascal, Baudelaire allora si rivolge a Dio. Ma non è lo stesso Dio e il poeta non gli rivolge la stessa richiesta. Adesso è considerato un aiutante, se non addirittura uno strumento. Infatti, la preghiera formulata da Baudelaire è questa: «Signore mio Dio! Concedetemi la grazia di produrre qualche bel verso per provare davanti a me stesso che non sono l'ultimo degli uomini, che non sono inferiore a coloro che disprezzo!». La capacità di creare bellezza redime un'esistenza mediocre. Dio non è più uno scopo finale, un bene in quanto tale e in sé stesso; esiste solo come strumento in vista di un altro fine, di un'attività distinta dalla sua adorazione, come scrivere poesia, creare bellezza. Il poema si è sostituito alla preghiera, ci unisce al bello come la preghiera a Dio, ed è l'individuo stesso a detenere l'approvazione finale, che conferma l'accesso all'assoluto. La creazione di bellezza o anche solo la sua percezione – come l'ascolto della musica o la contemplazione della pittura, arti che Baudelaire non sa praticare – permette di controbilanciare tutte le sventure dell'esistenza. Lo diceva anche nella lettera a Wagner: «Dal giorno in cui ho ascoltato la vostra musica, continuo a ripetermi, soprattutto nei momenti difficili: *Se almeno potessi ascoltare questa sera un po' di Wagner!*»²⁹⁷.

Baudelaire, dunque, interpreta le relazioni tra vita e assoluto secondo due varianti: o una vita di cui si coltiva la bellezza o una vita dedita alla creazione di bellezza. In entrambi i casi, tuttavia, la ricerca del bello si *oppon*e all'esistenza ordinaria e rimane un'esperienza individuale, senza ricadute sul destino della comunità: Baudelaire non è un sostenitore di Bakunin.

Adesso possiamo prendere atto che alla domanda: *Che cos'è una vita buona?* la risposta dei romantici non intende soltanto privilegiare una via individuale verso l'assoluto, ma vuole anche fondarsi su un'antropologia individualista, in cui l'essere umano è percepito e descritto come autosufficiente, e affermare l'esigenza di una rottura insanabile tra l'arte e la bellezza, da un lato, e tutte le altre forme di pienezza, dall'altro. Il bilancio esistenziale di questa scelta è senz'appello: non arreca felicità, ma afflizione e desolazione. Hölderlin rifiuta di cedere alle pressioni del mondo che lo circonda, perde la capacità di distinguere la realtà dall'illusione e sprofonda nella follia. Baudelaire disprezza l'epoca in cui vive e i contemporanei: il suo atteggiamento è la causa o l'effetto della punizione che subisce sotto forma di malattia e miseria? Wilde è convinto di poter sfidare la società contemporanea, che invece lo condanna ai lavori

forzati in prigione, un'esperienza da cui esce distrutto. Rilke rinuncia al mondo per dedicare l'intera esistenza all'arte e alla poesia, vive lottando contro la sterilità nella scrittura e la depressione nervosa. Cvetaeva vorrebbe vivere in cielo piuttosto che sulla terra, ma la brutalità dell'esistenza finisce per soffocarla. Il mondo si vendica crudelmente di quelli che lo disprezzano. Questo culto esclusivo dell'assoluto è letale ed è giusto che sia così: è la morte a essere infinita e assoluta – non la vita. Non è un caso se Zweig ammira tanto il suicidio di Kleist, se interpreta la scomparsa di Rilke come una morte volontaria (nei fatti ha torto, ma simbolicamente ha ragione), se lui stesso si suicida, se Cvetaeva a sua volta si dà la morte. Pur continuando ad ammirare e amare gli uomini che hanno incarnato questa maniera di vivere, siamo comunque portati a compatirli.

Flaubert e Sand

In concomitanza con la diffusione della dottrina romantica si levano voci discordanti: nel 1843 in *Aut-aut* Kierkegaard ne formula la critica. Alcuni decenni più tardi, la giustezza della dottrina è nuovamente messa in discussione, in questo caso in una raccolta eccezionale quale la corrispondenza tra Gustave Flaubert e George Sand. Flaubert è un sostenitore a spada tratta dei dogmi del romanticismo; ciò non gli impedisce, tuttavia, di riconoscere il valore di chi non condivide le sue opinioni – come Sand, che dal canto suo, anche se non aderisce ai principi di Flaubert, non può cessare di amare l'uomo e ammirare l'artista. Tra i due (Sand è nata nel 1804, Flaubert nel 1821) nasce una profonda amicizia, che durerà un decennio, fino al 1876, anno in cui Sand morirà. Il rapporto che si sviluppa è documentato da una splendida corrispondenza.

Nelle lettere che le indirizza, Flaubert si attiene al credo che in un messaggio rivolto a un'altra corrispondente, nel 1857, formulava così: «La vita è una cosa talmente ripugnante che il solo mezzo per sopportarla è quello di evitarla. E la si evita vivendo nell'Arte, nell'incessante ricerca del Vero attraverso il Bello». Egli odia la vita e il mondo e dichiara: «Si sta bene solo nell'Assoluto»²⁹⁸. Eppure, ciò che ammira in Sand è proprio l'atteggiamento opposto, non la rottura, ma la continuità. «Voi, al primo salto, in ogni cosa, toccate il cielo, e da lassù discendete sulla terra. [...] Da qui derivano la vostra mansuetudine per la vita, la vostra serenità e, per usare la parola appropriata, la vostra grandezza»²⁹⁹.

Sand condivide alcuni elementi della visione del mondo flaubertiano. In particolare, è d'accordo con lui quando giudica indispensabile la tensione verso l'assoluto. «Ah! Se non avessimo il piccolo santuario, la pagodina interiore, dove, senza dire niente a nessuno, rifugiarci a contemplare e sognare il bello e il vero, bisognerebbe dire: a che scopo?» A differenza di

Flaubert, però, non crede a una frattura tra arte e vita, assoluto e relativo. Anche se i due termini sono nettamente distinti, tra loro s'instaura una continuità: l'uno non rappresenta la negazione dell'altro, ma la sua condensazione, la sua purificazione, la sua concretizzazione. Di conseguenza l'arte, che ha lo scopo di rivelare la verità della condizione umana, a sua volta deve vincere la separazione manichea tra bene e male e mostrare invece il continuo oscillamento dall'uno all'altro. «L'arte non è solo critica e satira. Critica e satira descrivono solamente un aspetto del vero. Voglio vedere l'uomo così com'è. Non è buono o cattivo. È buono e cattivo. Ma è qualcosa di più, la sfumatura, la sfumatura che per me è lo scopo dell'arte». Sand ritorna sullo stesso discorso alcuni mesi più tardi, in una delle ultime lettere: «L'arte deve essere la ricerca della verità e la verità non è la descrizione del male. Deve essere la descrizione del male e del bene. Un pittore che veda solo uno dei due aspetti è falso come chi vede solo l'altro»³⁰⁰.

Questa scoperta della continuità tra alto e basso dà origine a un atteggiamento assai diverso rispetto a quello di Flaubert. Questi seleziona, ammira e soprattutto elimina: si sente mancare al vedere come la sciocchezza cresca intorno a lui. Sand, invece, non la ignora, ma preferisce pensarla in continuità con il resto del mondo. «Povera cara sciocchezza, che non odio, io, e che guardo con occhi materni». Di conseguenza, piuttosto che dedicare la vita alla sua denuncia, Sand è capace di ammirare il mondo in tutta la sua complessità. Secondo lei, Flaubert dimentica «che esiste qualcosa al di sopra dell'arte, ossia la saggezza, di cui l'arte, al suo massimo, è solo l'espressione. La saggezza comprende ogni cosa, il bello, il vero, il bene, e quindi l'entusiasmo. Ci insegna a vedere al di fuori di noi qualcosa di più alto di ciò che è in noi e ad assimilarlo a noi poco per volta attraverso la contemplazione e l'ammirazione»³⁰¹. La differenza tra alto e basso, bellezza e mediocrità non è annullata; ma esiste anche una possibilità di passare dall'una all'altra, di concepire un «po' per volta», che Flaubert ignora. Quest'ultimo non si lascerà convincere dagli ammonimenti dell'amica; del resto, non avrebbe potuto farlo senza divenire un altro, senza cessare di essere l'autore dei libri che ammiriamo. È Sand stessa a considerare le opere dell'amico migliori delle proprie; ma non crede che tale perfezione formale *esiga* la misantropia del loro autore. D'altra parte, l'atteggiamento di Flaubert, come risulta dalle lettere e non più quello racchiuso nelle massime, mostra che sa trovare e gustare la pienezza anche nella propria vita, e non solo nell'arte: nel profondo, sa che alle parole preferisce gli uomini.

Flaubert comprende l'arte meglio di Sand, ma ella giudica il mondo meglio di lui. La sua accettazione della totalità della vita non è il risultato di un atteggiamento passivo di fronte alle sue imperfezioni: sotto questo punto di vista, la serenità rende Sand maggiormente interventista di quanto non faccia l'indignazione costante di Flaubert. Per lui, il compito di

sconfiggere la sciocchezza non è realizzabile, perciò finisce per assumere un atteggiamento rassegnato. Per lei, la continuità tra bene e male, al contrario, è un'esortazione a intervenire in vista della perfeetibilità. Per la medesima ragione, Sand non condivide i pregiudizi di Flaubert contro la democrazia. Nemmeno lei ignora che la sciocchezza è diffusa tra le masse, ma, poiché non esiste frattura tra sciocchezza e intelligenza, considera possibile concorrere a diminuire l'una e aumentare l'altra. Scoprire la bellezza del mondo in ciascuno dei suoi istanti non significa rifiutare di agire su di esso per renderlo ancora più bello.

Oscar Wilde, esperto conoscitore della letteratura francese contemporanea, è stato attratto sia da Flaubert sia da Sand. Non ignora che il primo incarna mirabilmente una delle vie da lui identificate, quella dell'artista la cui esistenza è interamente votata alla creazione di opere. Flaubert è «un artista supremo», che ha saputo isolarsi dal mondo e dai suoi richiami e, in virtù di tale atteggiamento, è riuscito a «realizzare la perfezione di quanto era in lui, con incomparabile vantaggio proprio, e con incomparabile e duraturo vantaggio di tutto il mondo». L'ammirazione di Wilde nei confronti di Sand può apparire più sorprendente. Egli la qualifica comunque come un personaggio di valore, dotato di spirito forte e ardente e di genio letterario. Ma ciò che lo attrae particolarmente – e qui si riconosce la via che egli stesso ha intrapreso – è la sua «meravigliosa personalità», «lo spirito che attraversa l'opera intesa come un tutto». Questo spirito, dichiara Wilde, è «la vera leva della vita moderna. Rimodella il mondo per noi e ricostruisce a nuovo il nostro tempo»³⁰². Insieme, Flaubert e Sand rappresentano il doppio ideale di Wilde.

«La bellezza salverà il mondo»

Fëdor Dostoevskij ignora il carteggio tra i due scrittori francesi, ma conosce bene le loro opere. Non prova grande simpatia per le posizioni di Flaubert, di cui troppo sovente gli è stato indicato come esempio il capolavoro, *Madame Bovary*. Quanto a George Sand, è stata uno degli idoli del giovane Dostoevskij ai tempi in cui condivideva le tesi dei socialisti. In seguito è molto cambiato; tuttavia, alla morte di Sand, le dedica alcune pagine del *Diario di uno scrittore*, che innanzitutto sono un elogio vibrante. In primo luogo evoca tutti i momenti di felicità e di gioia che ella gli ha donato con il proprio attaccamento a un ideale, con l'elevata purezza morale delle proprie eroine, cosa che nell'autore presuppone «una comprensione di altissima bellezza della pietà, della sofferenza e della giustizia». Ma perfino il Dostoevskij del 1876 si sente vicino a Sand e trova nelle sue opere idee condivisibili. «George Sand fu forse tra coloro che più pienamente professarono la fede in Cristo, senza saperlo lei stessa. Ella fondava il suo socialismo, le sue convinzioni, le sue speranze e i suoi ideali

sul sentimento morale dell'uomo, sulla sete spirituale dell'umanità, sull'aspirazione di questa alla perfezione, alla purezza, e non sopra una necessità da formicaio. Ella credeva nella personalità umana incondizionatamente (addirittura fino alla sua immortalità), ne elevò e approfondì la rappresentazione durante tutta la sua vita in ognuna delle sue opere, venendo a trovarsi così d'accordo nel pensiero e nel sentimento con una delle idee fondamentali del cristianesimo, il riconoscimento cioè della personalità umana e della sua libertà (e conseguentemente della sua responsabilità)»³⁰³.

Le opinioni di Dostoevskij assumono per noi un interesse particolare, perché è l'autore della formula: «La bellezza salverà il mondo»; più precisamente, essa compare due volte nel romanzo *L'idiota* (1868), in cui viene attribuita da due personaggi all'eroe del romanzo, il principe Myškin; è ritenuta un condensato della sua filosofia. Ma qual è il suo vero significato?

La «bellezza» alla quale pensa il principe formulando la massima non è quella fisica, di una donna per esempio, nonostante Myškin vi sia molto sensibile. Per comprendere il significato di questa parola, occorre ricordare in che cosa consista il progetto al quale si è dedicato Dostoevskij con la stesura dell'*Idiota*. All'amico Majkov lo espone così: «È l'idea di rappresentare un uomo del tutto bello». L'indomani lo ripete alla nipote Sofia: «L'assunto principale del romanzo è rappresentare un uomo positivamente bello». Dostoevskij aggiunge un'equivalenza fondamentale: «Il bello è l'ideale, e l'ideale, il nostro o quello dell'Europa civilizzata, è ancora lontano dall'essere elaborato. Al mondo esiste un solo essere assolutamente bello, Cristo, tanto che la comparsa di questo essere immensamente, infinitamente bello è certamente un miracolo infinito». Il principe Myškin, convinto che la bellezza salverà il mondo, rappresenta una variante, attuale e umana a tutti gli effetti, del personaggio di Gesù. Le bozze del romanzo lo dicono chiaramente, a più riprese: «Il principe-Cristo»³⁰⁴.

Bisogna dire che in quello stesso periodo Dostoevskij usa sovente «bellezza» e «Cristo» come termini intercambiabili. Quando inizia a concepire *L'idiota*, in una lettera a Majkov parla della «suprema bellezza divina» di Cristo, che gli atei attaccano. Alcuni anni più tardi, nel *Diario di uno scrittore* (1873), evoca questi stessi atei per paragonarli alla bellezza di Cristo. «Rimaneva l'immagine purissima dell'Uomo-Dio, la sua insuperabile altezza morale, la sua divina e meravigliosa bellezza». Anche un ateo può esservi sensibile, come Renan, «il quale in quel libro pieno d'incredulità che è *La vita di Gesù*, ha proclamato che Cristo è l'ideale della bellezza umana»³⁰⁵.

In che cosa l'atteggiamento di Myškin è una trasposizione di quello di Cristo nel mondo contemporaneo? Il primo aspetto sorprendente del principe riguarda il rapporto che ha con sé stesso: potremmo dire che non conosce l'amor proprio. Questa caratteristica non si sottrae comunque alla

relazione che egli instaura con gli altri, perché rende evidente come non si preoccupi minimamente dell'immagine che si formano di lui e dunque non la interiorizzi nemmeno e non cerchi di conformarsi a ciò che potrebbe immaginarsi dalle loro attese.

Tuttavia, questo suo atteggiamento di benevolenza non è il solo sentimento che egli manifesta. Le eccezioni alla regola si verificano quando la persona di fronte a lui soffre intensamente. In tal caso il principe non si limita a evitare ogni ostilità, mostra un atteggiamento assai più intraprendente, l'amore della compassione; e il suo amore per la persona che incontra è proporzionale alla sofferenza che prova. Qui è conforme all'insegnamento di Cristo: il «prossimo» è colui che andrà ad aiutare il sofferente. Non appena vede la sofferenza altrui, il principe trasforma la propria benevolenza in amore; non si tratta comunque della passione dei sensi, non è eros, né *philia*, ma *agápe*, o amore-carità. L'esistenza di Myškin è fondata su questa profonda convinzione: «La compassione è la legge principale, forse l'unica dell'esistenza di tutta l'umanità». Per questo motivo, ammette, sincerità e franchezza non sono regole di comportamento sufficienti: riguardano solo l'io, non l'altro; lo conferma anche un'altra formula: «La sola verità è ingiusta»³⁰⁶.

Myškin sa molto bene che la perfezione non appartiene alla condizione umana. Gli uomini aspirano alla vita eterna, eppure sono mortali. Ma la coscienza della finitezza dell'uomo non lo getta nella disperazione, perché non nega la presenza dell'infinito. Abbiamo un esempio di questa reazione nel suo ricordo di un celebre quadro, *Il Cristo morto* di Holbein, a Basilea. Come sappiamo, anche Dostoevskij è stato profondamente colpito da questa deposizione di Gesù dalla croce, che lo mostra in tutta la sua umanità e semplicemente morto: è il cadavere di un uomo, niente altro. Ma questo quadro, di cui riconosce la verità e la forza, non lo induce a perdere la fede. In risposta ai dubbi di Rogožin, altro personaggio impressionato dal quadro, il principe si limita a raccontare quattro brevi aneddoti che sono tutti in rapporto con la fede, ma non per questo illustrano comportamenti raccomandabili (eccetto quello della contadina che si rallegra del sorriso del figlio): queste debolezze, non diversamente dalla morte effettiva di Gesù, non significano che dobbiamo cessare di amare il mondo. «L'essenza del sentimento religioso non pervade alcuna riflessione, non dipende da alcun passo falso, o da alcun crimine, o da alcun ateismo»³⁰⁷. La visione del mondo di Myškin non ha nulla di ingenuo, egli non immagina gli uomini migliori di quanto siano; la bellezza non è una proprietà intrinseca né degli oggetti né degli individui, che la ricevono grazie all'atteggiamento adottato nei loro confronti. Lo stesso Dostoevskij si è potuto riconoscere nella fede di Holbein che appare nel quadro: senza chiudere gli occhi davanti al male e alla morte, senza farsi illusioni, ma sempre in totale adesione al messaggio cristico. È questa, in sostanza, la morale cristiana professata da Dostoevskij, che si riassume

nel precetto di amare il prossimo di un amore non possessivo. «La compassione è il cristianesimo», scrive nelle bozze dell'*Idiota*. Qui si mantiene fedele ai precetti degli apostoli: a Paolo, che fa dell'amore caritatevole il fondamento della religione («Tutta la Legge infatti trova la sua pienezza in un solo precetto: amerai il tuo prossimo come te stesso»); a Giovanni, per il quale amare Dio corrisponde ad amare gli uomini: «Dio è amore», «Se ci amiamo gli uni gli altri, Dio rimane in noi»³⁰⁸. È anche questo il significato della bellezza, che – forse – salverà il mondo.

Dostoevskij è ben consapevole che il suo uso della parola «bellezza» non è condiviso da tutti. In occasione della Comune di Parigi, riconosce che i comunardi agiscono in nome di un'idea di bellezza completamente diversa. A un amico scrive: «L'incendio di Parigi è una mostruosità: "Poiché si è fallito, perisca il mondo, perché la Comune è al di sopra della felicità degli uomini e della Francia!". Essi (con molti altri) considerano *bellezza* questa rabbia. Tanto è mutata l'idea estetica dell'umanità moderna». Nell'importante romanzo successivo, *I demoni* (che uscirà come libro nel 1873), Dostoevskij attribuisce un'altra concezione della bellezza ai pericolosi cospiratori di cui denuncia le nefandezze. È il sinistro Pëtr Verkhovenskij, un fanatico freddo e calcolatore, a rivolgersi con queste parole al proprio idolo Stravogin: «Stravogin, come siete bello! [...] Amo la bellezza. Sono nichilista, ma amo la bellezza»³⁰⁹. I comunardi, come Verkhovenskij o Nietzsche, che va in estasi davanti all'esplosione del vulcano di Krakatoa, aderiscono a un'idea di bellezza amorale, senza rapporto con i vantaggi che l'umanità potrebbe ricavarne; nell'altra concezione di bellezza illustrata da Dostoevskij, questa è esclusivamente umana e si assimila dunque alla capacità di amare.

Il principe Myškin, nell'*Idiota*, si richiama a tale forma di bellezza. Ma si può dire che il romanzo ne illustri il trionfo? Difficilmente. Bisogna ricordare qui che *L'idiota* occupa un posto a sé tra i grandi romanzi di Dostoevskij. Da *Delitto e castigo* ai *Fratelli Karamazov*, passando per *I demoni* e *L'adolescente*, l'autore sottolinea gli errori causati dal materialismo e dall'ateismo contemporanei, il vicolo cieco al quale conducono queste visioni del mondo. *L'idiota*, invece, muove dal versante positivo del pensiero di Dostoevskij, perché il personaggio principale è l'equivalente moderno di Cristo. La storia raccontata dal romanzo non è quella di una vittoria. La generosità incondizionata del principe finisce per umiliare le persone alle quali è rivolta. Il suo amore universale di compassione sconvolge i rapporti umani, perché esclude la passione e induce il principe a dividere il proprio amore tra due donne, con il risultato di non soddisfare né l'una né l'altra. Invece di trarre profitto dalla vicinanza con quest'uomo autenticamente buono, gli altri personaggi del libro sprofondano ulteriormente nella sventura e nella sofferenza e diventano ancora più orgogliosi e cattivi. La presenza del principe diventa la causa indiretta del crimine che chiude il romanzo, l'assassinio di Nastas'ja Filippovna

perpetrato da Rogożyn.

La lezione dell'*Idiota*, dunque, non consiste nell'affermare che tutti dovrebbero cercare di agire come Myškin; il suo comportamento, infatti, conduce alla catastrofe. Eppure, Myškin è l'uomo interamente, positivamente bello, una reincarnazione di Cristo nel presente e anche un'illustrazione eloquente dell'ideale di Dostoevskij... Come interpretare, allora, tale fallimento?

Senza dubbio vivere in Cristo non significa comportarsi come lui; uomo, egli è anche Dio, natura che noi umani non possediamo. Il mondo non è popolato da eroi, ma da esseri comuni; la presenza di un vero santo in mezzo a loro crea più drammi che felicità. L'unione piena in Cristo non è di questo mondo, può avvenire solo alla fine dei tempi. In un documento scritto il 16 aprile 1864, il giorno seguente la morte della prima moglie, mentre il cadavere è ancora disteso nella loro camera, in poche, dense frasi Dostoevskij esprime la propria visione del mondo. Scrive: «Amare l'uomo come sé stesso secondo il comandamento di Cristo, è impossibile. La legge della personalità sulla terra unisce, l'io impedisce. Solo Cristo poteva amare l'uomo come *sé stesso*, ma Cristo era un ideale costante ed eterno a cui l'uomo tende e, secondo la legge di natura, dovrebbe tendere»³¹⁰. Myškin ignora tale avvertimento, dimentica l'egoismo e l'amor proprio che caratterizzano gli uomini sulla terra, al punto da rifiutare di ammettere il proprio amore – «egoista» – per una donna. Egli vuole che l'infinito sia la regola di vita degli esseri finiti e il risultato è questo: invece di avvicinarli alla gioia, il suo passaggio in mezzo a loro accresce l'afflizione; per questo *L'Idiota* racconta una storia tragica. La conclusione potrebbe essere che la bellezza salverà il mondo solo se, invece di essergli imposta dal di fuori, scaturirà dal mondo stesso.

L'ultima scena del romanzo lascia un ricordo indimenticabile. Rogożyn ha trafitto il cuore di Nastas'ja Filippovna, il principe Myškin l'ha raggiunto nella sua oscura dimora, ha visto il corpo. I due uomini, l'uno accanto all'altro, si distendono ai piedi del letto ove giace la donna morta; là, sentono che esala l'ultimo respiro. Rogożyn trascorre il resto della notte in delirio, mentre il principe gli accarezza la testa per calmarlo. Saranno portati via il mattino seguente, Rogożyn in prigione, poi nel bagno penale dove sconterà la pena; Myškin nell'ospedale psichiatrico, da cui non uscirà più. Attraverso questa scena Dostoevskij sembra lanciare quasi un avvertimento a tutti quelli che sono tentati di incarnare il bene, l'amore e il bello: le buone intenzioni non bastano, rischiano perfino di causare delle catastrofi. Questa scena non preannuncia anche la caduta di Wilde, la depressione di Rilke, il suicidio di Cvetaeva?

Riassumiamo.

1789-1848: si diffondono le due grandi forme di assoluto terreno, quella collettiva e quella individuale. I sostenitori di quest'ultima, che definiranno «estetica», non trascurano, tuttavia, il destino politico del proprio paese; credono che l'arte sia indispensabile all'educazione dei buoni cittadini (Schiller), che debba occupare il ruolo sociale della religione (i primi romantici), che sia destinata a diventare il modello di ogni attività umana (Wagner). In altre parole, ai loro occhi le due forme sono legate, ma sotto la tutela del bello, e dunque dell'individuo.

1848-1915: il fallimento della rivoluzione che si era estesa ai paesi europei provoca l'effetto contrario: le due vie si separano. Per Baudelaire la speranza di vedere l'arte influenzare il mondo è mera illusione; Marx, dal canto suo, non si preoccupa dell'educazione estetica degli individui. I due s'ignorano altezzosamente; eppure, nessuno di loro intende rinunciare all'assoluto. Wilde, Rilke e Cvetaeva s'inseriscono in questo quadro.

1915-1945: le forme di assoluto interagiscono di nuovo, in due maniere molto diverse. All'indomani della prima guerra mondiale, le avanguardie artistiche, in Russia, in Germania o in Italia, vogliono estendere alla vita nel suo complesso il campo d'azione della propria creatività; i loro rappresentanti diventano propagandisti, creatori di un'arte del reale, architetti. Sull'altro versante, i dittatori che assumono il potere in questi tre paesi adottano, più o meno coscientemente, l'atteggiamento dell'artista che forma in piena autonomia un uomo nuovo, una società nuova, un popolo nuovo. Artisti d'avanguardia e capi totalitari, il più delle volte senza consapevolezza, condividono il medesimo progetto rivoluzionario. Le ambizioni sociali degli avanguardisti finiscono per ottenere risultati assai ridimensionati; per quanto riguarda i dittatori, gli effetti sono devastanti. Nei paesi totalitari, l'assoluto collettivo annulla ogni velleità di preservare l'assoluto individuale.

Che cosa accade nell'epoca contemporanea, dopo la fine della seconda guerra mondiale e la scomparsa degli stati nazista e fascista? In un primo tempo, 1945-1975, il mantenimento, o addirittura il rafforzamento del prestigio dell'altro stato totalitario, l'Unione sovietica, rallenta il processo di evoluzione delle coscienze. L'adesione agli ideali comunisti non è mai stata maggioritaria in Europa occidentale; esercita comunque una forte influenza, in ragione della visibilità dei suoi sostenitori, artisti e intellettuali, da un lato, gioventù studentesca, dall'altro. Malgrado le delusioni del '56, a cui seguiranno quelle del '68, bisognerà attendere la metà degli anni Settanta per assistere alla perdita d'impatto dell'ideologia comunista in Europa occidentale – come risulta confermato, una quindici d'anni più tardi, dal crollo dei regimi che poggiavano su di essa, in Europa dell'Est e in URSS. Il nostro presente inizia allora: con il venir meno della fede nel comunismo scompare la prima e ultima grande religione politica del XX secolo e la fiducia in una via collettiva verso l'assoluto.

Gli uomini che oggi abitano gli stati europei aspirano a raggiungere l'assoluto per altra via? L'ho detto in apertura: le prime forme di ricerca dell'assoluto non sono scomparse, hanno cambiato significato. La ricerca di assoluto in cielo, nel quadro di una religione tradizionale, è ancora diffusa, ma non predica il sacrificio della felicità personale all'altare di un ideale rigoroso e fa della religione uno strumento capace di estendere e arricchire la propria esperienza personale. La fervida adesione a comunità etniche e religiose, siano esse musulmane, giudaiche o cristiane, affonda le radici nel bisogno di affermazione di sé. È vero che qui o là assistiamo a tentativi di riportare in auge quelle che vengono considerate le forme tradizionali della religione, che sottomettono la volontà dell'individuo a quella del gruppo. Tuttavia, in linea generale, il contatto con l'assoluto, vissuto nel quadro di una religione tradizionale, risponde a un'esigenza interiore, non al desiderio di conformarsi a una norma sociale. Allo stesso modo, se oggi sono in molti a credere in un progetto politico o umanitario, ai loro occhi tale impegno è giustificato solo se il conseguimento dell'obiettivo pubblico e impersonale si affianca a un'intensa esperienza personale. La ricerca di un assoluto sulla terra di tipo collettivo non è scomparsa in Europa, si continua a militare per cause diverse. Tuttavia, l'abnegazione totale è molto rara; e, che lo si dica o no, ci si attende che tale dedizione contribuisca al raggiungimento del pieno sviluppo della persona.

Lo stato democratico, regime politico dei paesi europei, non fornisce ai cittadini una ricetta comune con cui possano raggiungere un compimento interiore: la responsabilità rimane affidata ai singoli, i quali, generalmente, sono fedeli all'ordine politico in cui vivono, ma non lo considerano un assoluto e non vedono in esso il senso della propria vita. Uno stato come questo fornisce la condizione necessaria, ma non sufficiente, al libero orientamento delle loro esperienze. Il suffragio universale, la libertà d'opinione, la previdenza sociale e le misure contro la disoccupazione non sono considerate una manifestazione dell'assoluto, nemmeno da quelli che ci tengono maggiormente. A rendere una vita bella e ricca di significato non è sufficiente la consapevolezza di obbedire a leggi eque, non più di quanto lo sia il fatto di essere al riparo dal bisogno: una carenza colmata non crea pienezza. Lo stato democratico non è un'incarnazione dell'assoluto, costituisce un ordine perfettibile e relativo, non una promessa di salvezza. Vogliamo che vigili sulla nostra sicurezza, che ci protegga dalle vicissitudini dell'esistenza, ma non deve dirci come vivere. Il paradosso vuole perfino che esigiamo uno stato sempre più presente per poterne essere maggiormente indipendenti!

In Europa la prima metà del XX secolo è stata dominata da progetti politici grandiosi, affascinanti e al tempo stesso minacciosi, ai quali un certo numero di intellettuali attenti ha opposto la necessità di difendere pochi, ma inviolabili principi etici. Negli ultimi tempi al conflitto tra politica ed etica se ne è sostituito un altro, latente da secoli ma ancor più

attuale, anche se non sempre riconosciuto in questi termini, che vede contrapposti due grandi blocchi: politica ed etica prese insieme, dato che fanno sempre riferimento a un quadro comune, e una via individuale in cui la persona vuole identificare un'arte del vivere che le sia consona. A che cosa conduce questa ricerca?

Una parte considerevole, la popolazione del continente europeo, per non parlare del resto del mondo, privilegia la preoccupazione di «soddisfare i propri bisogni» (ma non è un'espressione ingannevole, poiché induce a pensare che siano di natura esclusivamente materiale?). Il desiderio di potere, l'attrazione sessuale, il bisogno di riconoscimento da parte di quelli che ci stanno vicino restano stimoli molto forti. Numerosi sono coloro che porranno in cima alla propria gerarchia il successo nella carriera professionale, le affermazioni in campo commerciale o sportivo, il denaro o la notorietà. Motivazioni come queste non hanno nulla di particolarmente originale. La vera novità, piuttosto, è che non vogliono colpire un quadro che sarebbe costituito prioritariamente da precetti religiosi o vincoli imposti dal regime politico, norme sociali o imperativi morali; alle azioni dell'uomo si richiede soltanto che rimangano entro i limiti della legge. L'assenza di questo quadro favorisce altrettanto l'ascesa del consumismo in tutte le sue forme, materiali o «culturali», così come gli innumerevoli divertimenti a cui ciascuno si dedica nel tempo libero. Una possibilità è quella di provare ogni forma di piacere. Tuttavia, anche supponendo che raggiungano lo scopo, queste attività non arrecano la soddisfazione attesa. «Divertitevi senza limiti» è una parola d'ordine che i nostri contemporanei faticano a mettere in pratica. Piuttosto che colmare i nostri bisogni, questa corsa inarrestabile produce frustrazione e senso di vuoto; pensiamo alle parole di Gilles Lipovetsky: «Sempre più soddisfazioni materiali, sempre più viaggi, giochi, attesa di vita: eppure, tutto ciò non ci ha spalancato le porte della gioia di vivere»³¹¹.

Alcuni si sono affrettati a vedere in questo vuoto una conseguenza inevitabile del crollo delle certezze collettive, religiose o politiche; sarebbe il vero volto dell'individualismo, un insieme di cinismo e consumo sfrenato. Siamo condannati a questa sterile alternativa di vuoto ed eccesso, alla scelta tra rottura con l'assoluto e sottomissione a un assoluto imposto dall'esterno? Sembra che le donne e gli uomini di oggi non siano di questa idea. Senza rinunciare all'approvazione esterna che ricevono dall'opinione pubblica, si preoccupano altrettanto, se non maggiormente, di un sentimento profondo di compimento e di qualità della vita. Non avendo piena fiducia nel giudizio degli altri e non facendo eccessivo assegnamento sull'esito del giudizio finale, essi ricercano, in un silenzioso dialogo interiore, l'approvazione della propria coscienza – postulando che non appartiene interamente a loro, ma che partecipa di una universalità propriamente umana.

Infatti, prendono atto che molte delle loro azioni, alle quali non

intendono affatto rinunciare, non appartengono né alla logica del consumismo né a quella del riconoscimento, che non si spiegano né con la ricerca di piaceri immediati né con quella del successo. Un posto centrale è riservato alla relazione con gli altri individui, la cui forma più apprezzata è l'amore: quello vicendevole tra due innamorati, ma anche quello del genitore verso il proprio figlio (o al contrario), degli amici e dei vicini tra loro. Desideriamo stare con la persona amata non per ottenere un avanzamento di carriera o per divertirci di più: siamo soddisfatti del modo in cui viviamo. Un'altra attività che si sottrae a queste logiche utilitaristiche deriva da un confronto tra noi e il mondo circostante: è il bisogno di conoscere e creare. La pulsione che ci spinge a cercare una migliore comprensione della natura e della cultura è alla base della ricerca scientifica, ma anche di mille azioni quotidiane; non è paragonabile al consumismo – come non lo è il bisogno della creazione, sublimata nelle attività artistiche, ma, ancora una volta, comune a tutti. Al medesimo insieme, per finire, appartiene il lavoro a cui ci si dedica in vista di un perfezionamento interiore, di un compimento personale e che consente un lento avvicinamento alla saggezza.

Ciò che hanno in comune queste diverse attività è duplice. Da un lato, non apportano un profitto concreto. Anche se l'individuo auspica che l'impegno di scienziato, i tormenti d'artista assicurino la stima dei contemporanei, non è questa la ragione per cui ha intrapreso tale via. Nello stesso tempo, queste azioni gli riservano una soddisfazione più intensa proprio perché gli danno l'impressione di entrare in contatto con una categoria universale: il Vero, il Bello, il Bene, l'Amore, categoria che non appartiene soltanto al suo ben volere. Arriviamo così al paradosso dell'assoluto individuale, conquistato in piena libertà e indipendente dalla volontà dei singoli. L'idea stessa, certamente, è problematica: se ogni individuo decide in piena autonomia di ciò che nella propria vita sarà assoluto, non si è forse ricondotti a quel relativismo che si pensava di evitare? È un problema, senza dubbio, ma risolvibile: il fatto è che non si tratta mai di una scelta arbitraria. Ciascuno di noi si rende conto di ciò che, pur essendo dentro di lui, lo trascende; di ciò che, pur essendo svelato a lui solo, può essere comunicato ad altri. Paradossale, dunque, non significa inesistente: è la presenza di questo assoluto individuale a farci cogliere la differenza tra una vita che definiremmo «bella» o «piena di significato» e un'altra che si bea solamente di successi o consensi.

Il sentimento di pienezza che procurano gesti e atteggiamenti come questi è noto a tutti; nel nostro mondo privo di riferimenti collettivi religiosi, morali o politici, tuttavia, non sappiamo immaginarlo, al punto che talvolta dubitiamo perfino della sua esistenza. Se necessario, sappiamo formulare frasi eloquenti sul regno della bellezza e sulla perfezione umana, sull'arte eterna e sulla poesia assoluta, sull'estasi e sul parossismo, sull'infinitamente grande e sull'eternamente bello, ma non vogliamo

servircene per parlare della nostra esistenza. Abitanti del XXI secolo, ci troviamo di fronte a difficoltà che l'umanità non ha dovuto risolvere in passato, siamo portati a camminare fuori dei sentieri tracciati. Non c'è da meravigliarsi se, sovente, sbagliamo strada; la nostra ricerca rimane legittima.

Gli esseri umani hanno bisogno di garantire la propria sopravvivenza materiale, ottenere un riconoscimento sociale, gustare i piaceri della vita; tuttavia, cercano anche, sempre, con meno consapevolezza ma non meno decisione, di trovare nella propria esistenza un posto per l'assoluto. È sempre stato così, da quando gli uomini hanno cominciato a seppellire i propri morti e fino a oggi, anche quando sembrano interamente assorbiti dalla frenesia del consumismo o dall'ambizione di riuscire. Infatti, contrariamente a quanto si dice, non è vero che «tutto è relativo».

Le vite più belle

L'estetismo e il manicheismo hanno esercitato una profonda influenza sul pensiero europeo, sia all'interno sia al di fuori del quadro cristiano, perché, dalla fine del XVIII secolo, i romantici e i rivoluzionari hanno ricavato numerosi postulati da queste tradizioni, che non sono comunque le uniche ad agire sugli individui. Nella storia non sono mancate le correnti che si sono opposte a tale influenza e che permettono di comprendere meglio come sia possibile avvicinarsi alla pienezza senza allontanarsi dalla semplice vita quotidiana. Adesso possiamo menzionare, anche solo brevemente, queste altre tradizioni, che sviluppano un diverso modo di vivere con l'assoluto.

Cominciamo ricordando che, pur essendosi lasciato profondamente influenzare dalla tradizione dualista, il cristianesimo l'ha combattuta e ha finito per superarla. La stessa figura di Gesù, al tempo stesso uomo e Dio, è incompatibile con il manicheismo: non è casuale se questa o altre sette si sono scontrate in primo luogo non riguardo a un particolare aspetto della dottrina di Cristo, ma proprio sulla sua natura divina. Nei secoli successivi il conflitto tra rottura e continuità è proseguito all'interno del cristianesimo in diverse correnti.

Segnaliamo anche l'esistenza di alcune tradizioni dell'Estremo Oriente che rifiutano le rappresentazioni manichee – seppur in maniera molto diversa dal cristianesimo. Si potrebbero elencare, per esempio, tutte le arti povere che rendono più prezioso il quotidiano: curare un giardino, comporre un mazzo di fiori, disporre degli oggetti, accostare dei tessuti, impacchettare un oggetto, o servire il tè. Nel breve saggio in cui fa l'elogio della penombra, Jun'ichirō Tanizaki ricorda che, almeno in linea di principio, gli antichi giapponesi cercavano di rendere poetica ogni cosa e, invece di voler sopprimere o dissimulare una sozzura, tendevano a farne

un ingrediente del bello. Fornisce poi diversi esempi di questa possibilità di rendere il quotidiano più estetico, dall'allestimento dei bagni alla scelta di un luogo per contemplare la luna piena. La spiegazione di questo atteggiamento sarebbe da individuare in un contrasto fra le tradizioni giapponese ed europea. «Dato che noi, orientali, cerchiamo di adattarci ai limiti che ci sono imposti, ci siamo sempre accontentati della nostra attuale condizione», preferendo dunque cogliere la bellezza nascosta nelle cose, piuttosto che cercare di mutare radicalmente il mondo. Gli occidentali, invece, «sempre a caccia del progresso, si agitano continuamente all'inseguimento di uno stato migliore di quello attuale»³¹².

A sua volta, Montaigne, che si definisce «di condizione mista», subisce l'influsso di tali correnti e lascia questo precetto sul comportamento da seguire: «Comporre i nostri costumi è il nostro compito, non comporre dei libri e conquistare non battaglie e province, ma l'ordine e la tranquillità alla nostra vita. Il nostro grande e glorioso capolavoro è vivere come si deve. Tutte le altre cose, regnare, ammassare tesori, costruire, non sono per lo più che appendici e ammennicoli». Ciascuno può elaborare la propria vita come farebbe un artigiano o un artista, sostituendo l'ordine al caos; è anche nostro dovere, se vogliamo mantener fede alla promessa contenuta nella condizione umana. A tal fine non siamo tenuti a imitare l'azione degli scrittori o degli uomini di stato. La lezione è duplice: il regno è dentro di noi, non al di fuori di noi; e non esiste rottura tra regno e ciò che regno non è. La prima conclusione permette di prendere le distanze sia dal nichilismo (il regno non esiste) sia dall'utopismo (il regno esiste, ma per conquistarlo occorre impegnare battaglie). La seconda ci insegna a rinunciare alle illusioni manichee o romantiche; e Montaigne può concludere: «Le vite più belle sono, secondo me, quelle che si conformano al modello comune e umano, con ordine, ma senza eccezionalità e senza stravaganza»³¹³.

Piuttosto che denigrare l'esistenza terrena e maledire la materialità alla quale siamo condannati, si può cercare di favorire la continuità tra basso e alto, reale e ideale, relativo e assoluto, quotidiano e sublime, e civilizzare così l'infinito (per riprendere ancora le parole di Flahault). Invece di vedere un abisso incolmabile tra vita terrena e regno celeste, si muoverà allora dalla convinzione che il regno è qui e ora – purché lo si sappia riconoscere. Non è più questione di scegliere tra idealismo e realismo, ma tra la loro netta separazione e la loro contiguità. I romantici preferiscono il sogno alla realtà, di conseguenza tutto si svolge come se questa realtà li punisse per i loro tentativi di respingerla: alla facile soddisfazione della fuga subentra il doloroso confronto con le durezze del mondo. L'alternativa non è rinunciare al sogno, ma riconoscere il posto che gli compete. Si cerca allora una gratificazione più difficile, ma più intensa e più duratura, quella che è data dalla bellezza del quotidiano e che permette di scoprire il senso della vita all'interno della vita stessa. Né sacrificare l'arte alla vita (come

finisce per fare Wilde), né immolare la vita sull'altare dell'arte (come consiglia Rilke), né separare essere ed esistere (come vuole Cvetaeva), ma rendere bella la nostra vita di tutti i giorni. L'assoluto, o l'infinito, o il sacro, contrariamente a quanto presuppongono queste concezioni, non costituisce un bene in sé, non è un altro nome dato alla perfezione. Perché la vita è finita e relativa. Ponendo il bene al di fuori di essa, si corre il rischio di rifiutare la condizione umana. Esseri umani imperfetti e non angeli, non possiamo vivere continuamente in estasi nel solo incanto della pienezza. Esigerlo equivale a condannarsi alla miseria – ed è proprio la sorte a cui vanno incontro Cvetaeva, Rilke e Wilde.

Se cerchiamo l'assoluto incarnato allo stato puro, ci troviamo di fronte alla morte e al nulla: il vivente è necessariamente imperfetto e destinato a perire. Ciò spiega la predilezione dell'immaginario umano per le condizioni estreme: costituiscono l'emblema più sicuro dell'assoluto. Il sacrificio di chi ama – o dell'amato – dimostra la qualità dell'amore. Il fatto è che non si può raggiungere la pienezza all'interno del nostro mondo finito. Cartesio diceva: «Non esiste uomo tanto imperfetto che non si possa avere per lui un'amicizia perfettissima»³¹⁴. Questo sentimento non deriva da una qualità dell'oggetto, ma da una sua disposizione. Nel rapporto tra genitore e figlio a sorprenderci non è la qualità dell'amore dell'uno o dell'altro, ma dello slancio che li porta ad avvicinarsi. Lo stesso vale per ogni amore; l'assoluto non è già presente, al di fuori di noi, in attesa di essere colto, va creato in ogni istante: un incontro fortuito diventa la necessità di una vita; ma con la stessa facilità può svanire. L'assoluto al quale abbiamo accesso non è qualitativamente diverso dal relativo, è solo un suo stato più denso e più puro. La mescolanza, che inorridiva gnostici e manichei, dice la verità della condizione umana: piuttosto che una maledizione, è il punto di partenza obbligato del desiderio di compimento. Nello stesso tempo, questa mescolanza ci riporta qui e ora: non possiamo accontentarci di amare un figlio in astratto, bisogna anche nutrirlo e vestirlo, guardarlo e parlargli.

Lo stesso vale per l'arte. Anche se in alcuni casi esiste una frattura tra il medium artistico e la materia che costituisce la vita quotidiana, per esempio in musica, le attitudini che favoriscono la creazione non sono estranee all'esistenza ordinaria; l'arte di affascinare con le parole non è riservata ai soli autori di libri...I romantici hanno voluto instaurare un'opposizione totale tra vita e arte, rifiutando di vedere in quest'ultima una forma sicuramente più concentrata della prima e non volendo riconoscere che piuttosto della negazione della vita, l'arte ne rappresenta la concretizzazione, la chiarificazione: la scoperta, sempre provvisoria, del suo significato. È comunque vero che l'opera d'arte, al tempo stesso singolare e universale, rimane un'immagine eloquente della pienezza. L'arte è una rivelazione dell'essere, anche la più sovversiva è portatrice di forma e di significato. L'ulteriore vantaggio dell'arte intesa in senso ampio,

con racconti, immagini, ritmi, è che si rivolge a ogni essere umano e con discrezione invita ciascuno ad aprirsi alla bellezza del mondo. Il suo messaggio non si cristallizza in dogma religioso o filosofico: propone e non impone, dunque rispetta anche la libertà di ciascuno. Gli uomini sono materia e vivono in essa; con la scienza imparano a conoscerla, con la tecnica a trasformarla. Ma vivono anche in mezzo alle rappresentazioni, sia di sé stessi sia dell'umanità, e hanno altrettanto bisogno di conoscerle e trasformarle; per riuscire nell'impresa, l'arte è un importante alleato. Non c'è modo di scegliere tra tecnica e arte e lasciare che una delle due prevalga: sono entrambe necessarie.

Aspirare alla pienezza nella propria vita non significa dichiarare incurabilmente mediocre l'esistenza quotidiana e inventarne un'altra al suo posto, ma vuol dire imparare a illuminarla dall'interno, saperla rendere sia più netta sia più piena. Gli stessi soggetti che aderiscono alla dottrina romantica sanno vivere l'assoluto nella vita di tutti i giorni, ma non sono capaci d'integrare tale esperienza nella propria dottrina. I nostri avventurieri, spesso inconsapevolmente, illustrano questa lezione. L'interazione riuscita trova posto, in particolare, nella loro corrispondenza, al punto che molto tempo dopo possiamo leggerla ammirando sia il personaggio sia lo stile. La lettera *De Profundis* è uno dei documenti più commoventi che Wilde abbia mai scritto. La corrispondenza di Rilke con Lou Andreas-Salomé, le lettere indirizzate «al giovane poeta» o i messaggi d'amore per Benvenuta e Merline sono tra le sue pagine più belle. Le confessioni autobiografiche di Cvetaeva, sparse qua e là nelle lettere e nei quaderni di appunti, reggono il confronto con le sue poesie più intense. Nella corrispondenza, che partecipa sia della routine quotidiana sia dell'opera, questi autori, come anche altri adepti dei dogmi romantici, illustrano una bellezza che non riconoscono negli altri momenti, praticano la continuità invece della rottura a cui si rifanno.

A governare l'esistenza di un uomo, dunque, non basta l'esigenza di bellezza, che può essere generalizzata solo se parallelamente ne viene esteso il significato, come faceva Dostoevskij quando designava l'amore universale con la parola «bellezza». Ma è davvero meglio praticare questa estensione? Appena formulato il principio, lo stesso Dostoevskij si vede costretto a distinguere tra la bellezza-amore e la bellezza-furore. E poi, bisogna ridurre l'assoluto al solo amore? Anche le altre parole della sua formula sarebbero da reinterpretare, se dovessi accoglierla. Infatti, non è del mondo che si tratta: l'azione che Dostoevskij attende dalla bellezza riguarda i soli esseri umani, non la materia inanimata né gli stati. Nemmeno «salverà» è esatto, perché implica uno stadio finale di beatitudine, in rottura con la nostra attuale condizione; il fatto è che il trionfo sul caos e sul male non può essere definitivo né totale. La salvezza, paradossalmente, consiste nel comprendere che non esiste un altrove, ma sempre un qui e ora già presente.

Il messaggio che riceviamo dagli avventurieri dell'assoluto è tanto più prezioso in quanto è stato pagato a caro prezzo. In primo luogo consiste nell'affermare con forza la bellezza del mondo e della vita, come dimostrano le loro stesse opere: se non crediamo loro sulla parola, possiamo verificarlo abbandonandoci all'ammirazione per i loro scritti. Ci permettono di intravedere lo splendore di quei momenti di pienezza ai quali essi hanno avuto accesso. È stata certamente un'esperienza tragica, ma lo slancio che ha consentito loro di viverla è magnifico e anche noi possiamo lasciarci trasportare. Confermando così la possibilità di accedere alla perfezione, non ci rimandano al nostro passato, lontano o recente, alle religioni tradizionali o all'utopismo politico, ma ci dimostrano che ciascuno può trovare questa via nel quadro di una ricerca individuale. Infine, attraverso le loro esistenze dolorose, ci insegnano anche quali trappole dobbiamo evitare: la confusione tra sogno e realtà, l'oblio della natura sociale dell'uomo, il manicheismo, l'estetismo. Facendo tesoro degli errori del romanticismo, possiamo trovare senso e bellezza sia nella nostra vita pubblica sia nell'intimità, nella solitudine o nell'amore. È questo il lascito del passato, che dobbiamo portare con noi nell'avvenire.

A che cosa possiamo paragonare questa vita di compimento interiore? Ciascuno di noi ha il compito di scoprirlo: è finita ormai l'era delle risposte collettive, anche se il singolo può sperare che gli altri, intorno a lui, comprendano e condividano la sua scelta. Intanto si può dire che, per raggiungere una bellezza o una saggezza simili, non è necessario scrivere o leggere libri, dipingere o ammirare quadri, non più di quanto non fosse pregare Dio o prosternarsi davanti agli idoli, costruire la Città ideale o combattere i propri nemici. Lo si può fare contemplando il cielo stellato sopra di sé o la legge morale nel proprio animo, mettendo a frutto le capacità intellettuali di cui si dispone o dedicandosi agli altri, lavorando il proprio giardino o costruendo un muro diritto, preparando la cena o giocando con un figlio.

Etty Hillesum, una giovane ebrea olandese morta ad Auschwitz, autrice di scritti sconvolgenti, ha fatto delle poesie e delle lettere di Rilke la propria lettura preferita. In esse trova ispirazione sul modo in cui condurre la propria vita, come scrive nel diario: «Mi rendo conto sempre di più che Rilke è stato uno dei miei grandi educatori in quest'ultimo anno». Nell'ultima pagina del diario, scritta il 12 ottobre 1942, subito prima di essere rinchiusa nel campo di Westerbork da cui partirà per Auschwitz, s'interroga sul ruolo che il poeta svolge nella sua esistenza e scrive: «Era un uomo fragile e ha scritto gran parte della sua opera fra le mura di castelli ospitali, e magari sarebbe stato distrutto dalle circostanze in cui ci troviamo a vivere noi. Ma non è proprio questo un segno di buona economia – il fatto che, in circostanze tranquille e favorevoli, artisti sensibili possano cercare indisturbati la forma più giusta e più bella per le loro intuizioni più profonde; e che poi, in tempi più agitati e debilitanti,

queste stesse forme possano offrire appoggio e protezione agli uomini smarriti? Ai turbamenti e ai problemi che non trovano forma o soluzione, perché ogni energia è consumata dalle necessità quotidiane?»³¹⁵. In tempi difficili e devastanti l'arte è necessaria; Rilke, ma anche Wilde, Cvetaeva e tanti altri, aiutano ciascuno a pensare meglio e a dare un senso alla propria esistenza.

All'Accademia di Firenze sono conservati quattro blocchi di marmo, sgrossati nei primi decenni del XVI secolo da Michelangelo e destinati alla tomba di Giulio II, poi accantonati. Sono chiamati i *Prigioni*. L'incompiutezza dell'opera è dovuta al fatto che il committente ha cambiato idea successivamente all'inizio dei lavori e le statue non sono più state richieste. Il caso ha voluto che le figure umane si trovino inestricabilmente mescolate alla materia minerale. Tuttavia, in questa interpenetrazione della forma e dell'informe non possiamo evitare oggi di leggere un simbolo. Alcuni hanno pensato di cogliere un'espressione della schiavitù, della sottomissione dell'uomo alla materia. Per conto mio, quando osservo lo *Schiavo che si risveglia*, ricevo un messaggio completamente diverso: quello della progressiva scoperta di una forma e di un senso, dell'ordine che scaturisce dal caos. In quel preciso istante la materia diventa bellezza.

BIBLIOGRAFIA

Wilde

Le opere di Oscar Wilde possono essere lette in *Complete Works*, Harper Collins, New York 1994.

La corrispondenza: *The Complete Letters of Oscar Wilde*, Fourth Estate, London 2000

In italiano:

Opere, a cura di Masolino D'Amico, Mondadori, 2009⁵

Il ritratto di Dorian Gray, Garzanti, Milano 2008

Il principe felice e altre storie, Mondadori, Milano 2009

Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, Rizzoli, 1991

Un'ampia scelta di lettere è raccolta in: *Vita di Oscar Wilde attraverso le lettere*, a cura di Masolino D'Amico, Einaudi, Torino 1977

Rilke

Le opere di Rainer Maria Rilke possono essere lette in *Sämtliche Werke*, 6 voll., Insel, Frankfurt 1955-1966.

Edizioni complete della corrispondenza: *Briefe*, 1897-1926, 2 voll., Wiesbaden 1950; Rainer Maria Rilke, Marie von Thurn und Taxis, *Briefe*, 2 voll., Frankfurt 1986; Rainer Maria Rilke, Louis Andreas Salomé, *Briefwechsel*, Frankfurt 1975; Rainer Maria Rilke, André Gide, *Correspondance*, Corr  a, 1952

Rainer Maria Rilke, *Lettere a un giovane poeta (F.X. Kappus)*, Adelphi, Milano 2004

Rainer Maria Rilke, *Lettere a Merline*, Rosellina Archinto, Milano 1988

Rainer Maria Rilke, *Lettere a un'amica veneziana*, Rosellina Archinto, Milano 1986

Magda von Hattinberg, *Rilke e Benvenuta*, Sansoni, Firenze 1949

Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salom  , *Da qualche parte nel profondo*, Passigli Editori, Bagno a Ripoli 2009 (scelta di lettere)

Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salom  , *Epistolario 1897-1926*, La Tartaruga edizioni, Milano 2002

Rainer Maria Rilke, Stefan Zweig, *La coppa di silenzio. Lettere 1906-1926*, Rosellina Archinto, Milano 1989

Maria von Thurn und Taxis, *Rainer Maria Rilke*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1987

Cvetaeva

È possibile leggere i testi di Marina Cvetaeva in russo in *Sobranie sochinenij*, 7 voll., Ellis Luck, Moskva 1994-1995. I suoi diari e quaderni sono pubblicati in *Neizdannoe, Zapisnye knizhki*, 2 voll., Ellis Luck, Moskva 2000-2001. Una scelta di lettere e quaderni è pubblicata in francese con il titolo *Vivre dans le feu*, Robert Laffont, Paris 2005.

Marina Cvetaeva, Boris Pasternak, *Dushi nachinajut videt'*, Vagrius, Moskva 2004

Boris Pasternak, Olga Freidenberg, *Correspondance*, Gallimard, Paris 1987

Marina Cvetaeva, *Il poeta e il tempo*, Adelphi, Milano 1984

Marina Cvetaeva, *Deserti luoghi. Lettere 1925-1941*, Adelphi, Milano 1989

Marina Cvetaeva, *Il paese dell'anima. Lettere 1909-1925*, Adelphi, Milano 1988

Marina Cvetaeva, *Le notti fiorentine*, Mondadori, Milano 1983

Marina Cvetaeva, Boris Pasternak, Rainer Maria Rilke, *Il settimo sogno*, Editori Riuniti, Roma 1994

INDICE DEI NOMI

In questo elenco non compaiono i nomi di Marina Cvetaeva, Rainer Maria Rilke e Oscar Wilde.

Abelardo, Pietro
Achmatova, Anna Andreevna
Alcoforado, Mariana
Adey, More
Agostino, santo
Alessandrini, Rinaldo
Andreas-Salomé, Lou
Arnim, Bettina von
Auden, Wystan H.

Bachrach, Aleksandr
Bakunin, Michail
Balanchine, George
Balzac, Honoré de
Baudelaire, Charles
Becker, Paula
Beethoven, Ludwig van
Berdjaev, Nicolaj
Berg, Ariadna
Beria, Lavrenti
Bernhardt, Sarah
Blacker, Carlos
Bödlander, Rudolf
Bodman, Emanuel von
Bulgakov, Valentin Fëdorovič
Bunin, Ivan
Bunina, Vera Nikolaevna
Bruno, Giordano
Busoni, Ferruccio

Cartesio
Casanova, Giacomo
Cellini, Benvenuto

Cézanne, Paul
Cernova, Ol'ga Eliseevna
Chakovskoi, Dmitri
Chagall, Marc
Chateaubriand, François René de
Chestov, Lev
Chodasevič, Vladislav
Chuzeville, Jean
Čirikova, Ljudmila Evgen'evna
Clausewitz, Karl von
Clifford Barney, Natalie
Constant, Benjamin

Daly, Augustin
Dante
Davitt, Michael
Delaunay, Sonia
Dostoevskij, Fëdor
Douglas, Alfred (Bosie)
Dreyfus, Alfred
Du Bos, Charles
Duse, Eleonora

Efron, Ariadna (Alia)
Efron, Elizaveta Jakovlevna
Efron, Georgij (Mur)
Efron, Irina
Efron, Pëtr Jakovlevič
Efron, Sergej (Serëža)
Eisner, Kurt
Eloisa
Emerson, Ralph Waldo
Engels, Friedrich
Esterhazy, Marie–Charles

Feuerbach, Ludwig
Ficino, Marsilio
Fischer, Hedwig
Flahault, François
Flaubert, Gustave
Fra Angelico
Freidenberg, Olga
Freud, Sigmund

Gaidukevič, Natalia
Gallarati Scotti, Aurelia
Gauchet, Marcel
Gebsattel, Emil von
Gesù
Gide, André
Giovanna d'Arco
Giovanni, santo
Giuliano Ospedaliere, santo
Giulio II
Goethe, Johann Wolfgang von
Goll, Claire
Gončarova, Natalja
Gor'kij, Maksim
Gray, John
Gul', Roman Borisovič

Haldane, Richard Burdon
Hardy, Françoise
Harris, Frank
Hattingberg, Magda von (Benvenuta)
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
Heise, Lisa
Hillesum, Etty
Hitler, Adolf
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus
Holbein, Hans (il Giovane)
Hölderlin, Friedrich
Housman, Laurence
Hugo, Victor
Humboldt, Wilhelm von
Huysmans, Joris–Karl

Ibsen, Henrik
Image, Selwyn
Ivask, Jurij Pavlovič

Jurkevič, Pëtr Ivanovič

Kandinskij, Vasilij
Kappus, Franz Xavier
Kassner, Rudolf
Kierkegaard, Søren Aabye
Kippenberg, Anton

Kippenberg, Katharina
Kleist, Heinrich von
Klossowska, Elisabeth (Baladine, Merline)
Klossowski, Balthasar (Balthus)
Klossowski, Pierre
Kvanina, Tat'jana Nikolaevna

Labé, Louise
Lann, Evgenij L'vovič
Larionov, Michail
Lenin, Vladimir'ič
Leverson, Ada
Liebknecht, Karl
Liebknecht, Sophie
Lipovetsky, Gilles
Lomonossova, Raissa Nikolaevna
Luigi XVI
Luxemburg, Rosa

Maometto
Majakovskij, Vladimir
Majkov, Apollon
Mallarmé, Stéphane
Marillier, Henry Curie
Marx, Karl
Matteotti, Giacomo
Merkur'eva, Vera Aleksandrovna
Mewes, Anni
Michelangelo
Mirbach–Geldern, contessa
Montaigne, Michel de
Monteverdi, Claudio
Mussolini, Benito

Napoleone
Napoleone II (l'Aquilotto)
Nerone
Nietzsche, Friedrich
Nižinskij, Vaslav
Noailles, Anna de
Novalis, Friedrich von Hardenberg, detto

Orwell, George

Paolo, santo
Parain, Brice
Parnell, Charles Stewart
Parnok, Sonia
Pascal, Blaise
Pasternak, Boris
Pasternak, Evgenija (Genija)
Pasternak, Leonid
Pasternak, Zinaida
Pater, Walter
Payne, Ralph
Pissarro, Camille
Pitoëff, Georges e Ludmilla
Platone
Pongs, Hermann
Popper, Karl Raimund
Prokof'ev, Sergej
Proudhon, Pierre–Joseph
Puškin, Aleksandr
Pugačëv, Sergej
Proust, Marcel

Queensberry, John Sholto Douglas, marchese di,

Rachmaninov, Sergej
Rée, Paul
Remizov, Aleksej
Renan, Ernest
Reni, Guido
Richepin, Jean
Rilke, Clara nata Westhoff
Rilke, Ruth
Rodin, Auguste
Rodzevič, Konstantin
Rolland, Romain
Romanelli, Mimì
Rothenstein, Will
Rose, Edward
Ross, Robbie
Rougemont, Denis de
Rousseau, Jean–Jacques
Rozanov, Vasilij

Saffo

Sand, George
Savonarola, Girolamo
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von
Schenk zu Schweinsberg, Elizabeth
Schiller, Friedrich von
Schlegel, August Wilhelm von,
Schopenhauer, Arthur
Schuster, Adela
Shakespeare, William
Shaw, George Bernard
Sherard, Robert
Sieber, Carl
Sieyès, Emmanuel–Joseph
Sizzo–Noris–Crouy, Margot, contessa di
Smithers, Leonard
Speer, Albert
Spinoza, Baruch
Staël, Germaine Madame de
Stalin, Iosif
Stampa, Gaspara
Stejger, Anatolij
Stendhal, Henry Beyle, detto
Stravinskij, Igor
Stuarda, Maria

Tagore, Rabindranath
Tanizaki, Jun'ichirō
Tarkovskij, Arsenij
Taylor, Alfred
Teskova, Anna Antonovna
Thurn und Taxis, Marie von
Tikhon, patriarca
Toller, Ernst
Tolstoj, Lev Nikolaevič
Trockij, Lev Davidovič
Turner, Joseph Mallord William
Turner, Reginald

Uexkull, Jakob
Undset, Sigrid
Ungaretti, Giuseppe

Valéry, Paul
Višňjak, Abraham

Vildrac, Charles
Vivaldi, Antonio
Volkonskij, Sergej

Wackenroder, Wilhelm Heinrich
Wagner, Richard
Watts, George Frederic
Weldon, Georgina
Wilkinson, Louis
Winckelmann, Johann Joachim
Wunderly-Volkart, Nanny

Young, Dal

Zola, Émile
Zweig, Stefan

-
- 1) R. Alessandrini, *Monteverdi*, Actes du Sud, Arles 2004, p. 161 (ed. it., *Monteverdiana*, L'Epos, Palermo 2006). ↵
-
- 2) «Canopée», 1, 2003, p. 11. ↵
-
- 3) M. Gauchet, *Il disincanto del mondo*, Einaudi, Torino 1992, p. 298. ↵
-
- 4) S. Zweig, *Essais*, Le Livre de Poche, Paris 1996, p. 439 (ed. it., *Tre poeti della propria vita*, Sperling & Kupfer, Milano 1938). ↵
-
- 5) *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Milano 201014, p. 1; alla contessa Margot Sizzo–Noris–Crouy, 12 novembre 1925, in *Œuvres*, t. III, Le Seuil, Paris 1976, p. 588. ↵
-
- 6) Nel 1919 la «Nouvelle Revue Française» (NRF) si trasformò nella Librairie Gallimard. [n.d.t.] ↵
-
- 7) 5 giugno 1936: «*Plus douce que la France / N'est pas de contrée. / En toute souvenance / Deux perles m'a données. // Elles restent immobiles / Au bout de mes cils. / J'aurai un départ / À la Marie Stuart. / Sobranie sochinenij*», Ellis Luck, Moskva 1994, t. II, p. 363. ↵
-
- 8) R. Ellmann, *Oscar Wilde*, Rizzoli, Milano 1991, p. 244. ↵
-
- 9) Wilde, *Il critico*, in *Opere*, p. 1083; Wilde, *Frasi e filosofie a uso dei giovani*, in *Opere*, p. 1311; *Il ritratto di Dorian Gray*, Garzanti, Milano 2008, cap. IV, p. 78; Ellmann, *Oscar Wilde*, op. cit., pp. 366 e 410. ↵
-
- 10) Ellmann, *Oscar Wilde*, op. cit., p. 63. ↵
-
- 11) Wilde, *Il principe felice e altre storie*, Mondadori, Milano 2009, pp. 59, 60, 97. ↵
-
- 12) Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, op. cit., cap. IV, p. 80, cap. XI, p. 176. ↵
-
- 13) Ibid., cap. II, p. 25; cap. XI, p. 178. ↵
-
- 14) Ibid., cap. VI, p. 102; cap. XI, p. 178; F. Nietzsche, *Ecce homo. Perché sono così accorto*, Mondadori, Milano 1983, par. 10; F. Nietzsche, *La volontà di puissance*, Le livre de poche, Paris 1991, pp. 229-230 (ed. it., *La volontà di potenza*, Mimesis, Milano 2006). ↵
-

15) Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, op. cit., cap. XI, p. 177. ↵

16) Ibid., cap. II, p. 32. ↵

17) Ibid., cap. XVII, p. 265; cap. XI, p. 169; Nietzsche, *La volonté de puissance*, op. cit., t. III, p. 437 citato da D. Halevy, *Nietzsche*, Grasset, Paris 1944, p. 489. ↵

18) Ibid., cap. VI, p. 107; cap. III, p. 44; cap. XI, p. 178. ↵

19) R. Ellmann, O.W., *A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall 1969, p. 36; Wilde, *La decadenza della menzogna*, in *Opere*, p. 1065; F. Nietzsche, *Le Livre du philosophe*, Aubier-Flammarion, Paris 1969, pp. 203, 211 (ed. it., *Il libro del filosofo*, Ananke, Torino 2007). ↵

20) Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, op. cit., cap. VIII, p. 144; cap. IX, p. 151. ↵

21) Wilde, *L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, in *Opere*, p. 1169; H. Ibsen, *Opere teatrali*, Mursia, Milano 1962-1984, vol. II, *Peer Gynt*, atto IV, scena I, p. 338; Wilde, *L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, p. 1172. ↵

22) Ibid., pp. 1201, 1167; Nietzsche, *La volonté de puissance*, op. cit., pp. 208, 388. ↵

23) Wilde, *L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, pp. 1196, 1196, 1197. ↵

24) Wilde, *De Profundis*, in *Opere*, pp. 1463, 1465, 1467. ↵

25) Wilde, *Ritratto di Mr W.H.*, in *Opere*, p. 1248; Wilde, *L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, pp. 1182, 1178; Wilde, *De Profundis*, p. 1478. ↵

26) Wilde, *L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, pp. 1169-1170, 1170, 1198. ↵

27) Wilde, *De Profundis*, pp. 1493, 1494, 1483. ↵

28) Ibid., p. 1486. ↵

29) Ibid., pp. 1477, 1647. ↵

30) Ibid., p. 1501; *The Complete Letters of Oscar Wilde*, p. 658; Ellmann, *Oscar Wilde*, op. cit., p. 558; Wilde, *De Profundis*, p. 1472; a M. Adey, 18 febbraio 1897, p. 219. ↵

31) A R. Ross, p. 205. ↵

32) A D. Young, 5 giugno 1897, p. 882; a C. Blacker, 12 luglio 1897, p. 912; ad A. Daly, 22 agosto 1897, p. 929; a W. Rothenstein, 24 agosto 1897, p. 931. ↵

33) A C. Blacker, 6 settembre 1897, p. 441; ad A. Douglas, agosto 1897, p. 933. ↵

34) A C. Blacker, 22 settembre 1897, p. 947; a R. Ross, 8 novembre 1897, p. 978; a M. Adey, 27 novembre 1897, p. 995; a L. Smithers, 11 dicembre 1897, p. 1006. ↵

35) A L. Smithers, 9 febbraio 1898, p. 470; a M. Adey, 21 febbraio 1898, p. 1023; a F. Harris, fine febbraio 1898, p. 471; a C. Blacker, 9 marzo 1898, p. 476; a R. Ross, 17 marzo 1898, p. 477. ↵

36) A R. Ross, 14 maggio 1898, p. 1068; a G. Weldon, 31 maggio 1898, p. 1080; a R. Ross, 16 agosto 1898, p. 511. ↵

37) A L. Housman, 14 dicembre 1898, p. 1111; a L. Smithers, 14 dicembre 1898, p. 1010; a R. Ross, 14 dicembre 1898, p. 518; a R. Ross, aprile 1899, p. 1142; a F. Harris, 2 settembre 1900, p. 561. ↵

38) Wilde, *L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, p. 1183; Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, op. cit., p. 1; a L. Housman, 22 agosto 1897, p. 928; a F. Harris, fine febbraio 1898, p. 471; Ellmann, *Oscar Wilde*, op. cit., p. 622. ↵

39) A F. Harris, 18 febbraio 1899, p. 1124; a L. Wilkinson, 3 febbraio 1899, p. 1123; a L. Smithers, 3 giugno 1899, p. 1150. ↵

40) *Contemporary Portraits*, London, 1915, citato in *Oscar Wilde, Interviews and Recollections*, a cura di E.H. Mikhail, Macmillan, London 1979, t. II, p. 423; a M. Davitt, maggio–giugno 1897, p. 870; a S. Image, 3 giugno 1897, p. 879; a E. Rose, 29 maggio 1897, p. 864; a C. Blacker, 12 luglio 1897, p. 912. ↵

41) A R. Ross, 14 maggio 1898, p. 1068; ad A. Gide, 10 dicembre 1898, p. 517. ↵

42) S. Zweig, *Tre maestri*, Sperling & Kupfer, Milano 1945, p. 116. ↵

43) Wilde, *De Profundis*, p. 1463. ↵

44) Ibid., p. 1499; A. Gide, *Oscar Wilde. In memoriam*, Mercure de France, Paris 1947, pp. 12-13 (ed. it., *Oscar Wilde. In memoriam*, R. Archinto, Milano 1990). ↵

45) A R. Ross, 10 novembre 1896, p. 668; al ministro degli Interni, 22 aprile 1897, p. 359; a R. Turner, 17 maggio 1897, p. 832. ↵

46) Wilde, *De Profundis*, p. 1502; ad A. Douglas, 2 giugno 1897, p. 412; ad A. Douglas, 3 giugno 1897, p. 415. ↵

47) Wilde, *De Profundis*, p. 1424; ad A. Douglas, 20 maggio 1895, p. 201. ↵

48) Wilde, *De Profundis*, p. 1505; a R. Ross, 28 maggio 1897, p. 398. ↵

49) *Il ventaglio di Lady Windermere*, in *Opere*, p. 46; *Una donna senza importanza*, in *Opere*, p. 704; *Un marito ideale*, in *Opere*, p. 779. ↵

50) A L. Smithers, 10 dicembre 1897, p. 466; a R. Ross, 29 marzo 1899, p. 530; ad A. Schuster, 23 dicembre 1900, p. 1229; «An Improbable life», in *Collection*, p. 127. ↵

51) Wilde, *Penna, matita e melograno*, in *Opere*, p. 1227, 1226; Wilde, *L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, p. 1193; Ellmann, *Oscar Wilde*, op. cit., p. 646; Nietzsche, *La volontà de puissance*, op. cit., p. 54. ↵

52) Wilde, *L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, p. 1171; a L. Smithers, 19 novembre 1897, p. 456. ↵

53) Wilde, *Il critico*, p. 1155. ↵

54) Wilde, *L'usignolo e la rosa*, in *Opere*, pp. 50, 51. ↵

55) Wilde, *Vera*, in *Opere*, p. 1038; Wilde, *La duchessa*, in *Opere*, p. 1159; Wilde, *Salomé*, in *Opere*, pp. 185-186. ↵

56) Wilde, *Il pescatore e la sua anima*, in *Opere*, pp. 142, 143. ↵

57) Wilde, *Ballata del carcere di Reading*, in *Opere*, p. 1451; Wilde, *Il ventaglio di Lady Windermere*, p. 10; Wilde, *Una donna senza importanza*, p. 736. ↵

58) Wilde, *Un marito ideale*, pp. 818, 804. ↵

59) Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, op. cit., cap. VII, p. 116. ↵

60) A R. Payne, 12 febbraio 1894, p. 170. ↵

61) A R. Ross, 18 febbraio 1898, p. 470; a R. Sherard, 17 maggio 1883, p. 65. ↵

62) Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, op. cit., cap. IX, p. 156; cap. X, p. 163. ↵

63) W.H. Auden, *Forewords and Afterwords*, Vintage, N.Y. 1989, p. 451. ↵

64) Wilde, *Ritratto di Mr W.H.*, pp. 1263, 1267, 1295. ↵

65) Ellmann, *Oscar Wilde*, op. cit., p. 535. ↵

66) A R. Turner, 21 giugno 1897, p. 905. ↵

67) A R. Ross, 25 gennaio 1895, p. 629. ↵

68) A R. Ross, 3 dicembre 1898, p. 514; a L. Smithers, 3 gennaio 1899, p. 1117; a R. Ross, 28 dicembre 1898, p.1114; a F. Harris, 29 dicembre 1898, p. 1115; a R. Ross, 2 gennaio 1899, p. 520; a L. Housman, 28 dicembre 1898, p. 1113; a R. Ross, 12 gennaio 1899, p. 521; a M. Adey, marzo 1899, p. 525. ↵

69) Wilde, *De Profundis*, p. 1462. ↵

70) Ad A. Douglas, marzo 1893, p. 162; Ellmann, *Oscar Wilde*, op. cit., p. 452. ↵

71) Ad A. Douglas, 16 aprile 1894, p. 171; ad A. Douglas, luglio 1894, pp. 173-174; Wilde, *De Profundis*, p. 1418. ↵

72) A R. Ross, 28 febbraio 1895, p. 190; Wilde, *Decadenza*, in *Opere*, p. 1048. ↵

73) A M. Adey e R. Ross, 9 aprile 1895, p. 195; a R.H. Sherard, 16 aprile 1895, p. 644; ad A. Levenson, 23 aprile 1895, p. 197; ad A. Douglas, 29 aprile 1895, p. 198; al medesimo, maggio 1895, p. 650; al medesimo, 20 maggio 1895, p. 201. ↵

74) 23 o 30 maggio 1896, p. 205; a R. Ross, novembre 1896, p. 216. ↵

75) Wilde, *De Profundis*, pp. 1395-1396, 1398, 1456. ↵

76) Ibid., p. 1403. ↵

77) Ibid., pp. 1428, 1398, 1432. ↵

78) Ibid., p. 1533. ↵

79) Ad A. Douglas, 31 agosto 1897, pp. 439-440; a R. Ross, 21 settembre 1897, p. 443; a R. Turner, 23 settembre 1897, p. 445. ↵

80) A L. Smithers, 10 dicembre 1897, p. 466; a R. Ross, 2 marzo 1898, p. 472. ↵

81) Ad A. Douglas, maggio 1895, p. 650. ↵

82) A H.C. Marillier, 12 dicembre 1885, p. 272. ↵

83) Wilde, *Decadenza*, p. 1050; Wilde, *Il critico*, pp. 1115, 1121, 1100. ↵

84) A C. Blacker, 9 marzo 1898, p. 475. ↵

85) Rilke, *Su Rodin*, Abscondita, Milano 2009, p. 73. ↵

86) A Lou Andreas-Salomé, 1° marzo 1912, p. 176 (si veda R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Epistolario* 1897-1926, La Tartaruga edizioni, Milano 2002, di seguito *Epistolario*); alla medesima, 4 luglio 1914, p. 229 (*Epistolario*); a M. von Thurn und Taxis, in R.M. Rilke, M. von Thurn und Taxis, *Briefe*, 2 voll., Frankfurt 1986, tr. fr. *Correspondance avec Marie de La Tour et Taxis*, Albin Michel, Paris 1960 (estratti), agosto 1913; alla medesima, 17 dicembre 1912. ↵

87) A Lou, 31 ottobre-8 dicembre 1925, pp. 314-315 (*Epistolario*). ↵

88) 10 luglio 1926 in R.M. Rilke, A. Gide, *Correspondance*, Corr  a, Paris 1952; a Nanny Wunderly-Volkart, 30 novembre 1925; 21 dicembre 1925; 11 maggio 1926; 17 settembre 1926. ↵

89) A H. Pongs, 21 ottobre 1924; a Rodin, *Su Rodin*, op. cit., 29 dicembre 1908, p. 119. ↵

90) A Rodin, 11 settembre 1902, p. 101; a Lou, 10 agosto 1903 («Bisogna sempre lavorare, sempre», in francese nel carteggio tedesco), p. 73 (*Epistolario*); a Rodin, 11 settembre 1902, p. 101; a Lou, 8 agosto 1903, p. 68 (*Epistolario*). ↵

91) A Clara, 3 settembre 1908. ↵

92) A Clara, 9 ottobre 1907; alla medesima, 21 ottobre 1907. ↵

93) A Merline, 20 febbraio 1921, p. 59. ↵

94) *Œuvres*, Seuil, Paris 1972, t. II, p. 307. ↵

95) Cfr. *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Milano 201014, pp. 40-41. [n.d.t.] ↵

96) A Lou, 18 luglio 1903, p. 29 (si veda R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Da qualche parte nel profondo*, Passigli Editori, Bagno a Ripoli 2009, scelta di lettere, di seguito *Da qualche parte...*). ↵

97) A F.X. Kappus, 17 febbraio 1903, p. 14; a M. Taxis, 31 maggio 1911; a I. Erdmann, 21 dicembre 1913. ↵

98) *Œuvres complètes*, t. II, pp. 754-755. ↵

99) *Su Rodin*, op. cit., p. 19; a F.X. Kappus, 16 luglio 1903, p. 32; a M. Taxis, 17 novembre 1912. ↵

100) *Su Rodin*, op. cit., p. 29; a M. Taxis, 19 agosto 1920. ↵

101) A R. Bodländer, 13 marzo 1922; a Clara, 19 ottobre 1907; a J. Uexküll, 19 agosto 1909. ↵

102) A Clara, 19 ottobre 1907. ↵

103) 23 gennaio 1923. ↵

104) A H. Pongs, 21 ottobre 1924. ↵

105) L. Tolstoj, *Écrits sur l'art*, Gallimard, Paris 1971, *Qu'est-ce que l'art?*, cap. XVIII, pp. 252, 246; ad A. Gallarati Scotti, *Lettres milanaises*, 1921-1926, Plon, Paris 1956, 17 gennaio 1926. ↵

106) *Briefwechsel mit Katharina Kippenberg*, Insel, Wiesbaden 1954, ottobre 1918. ↵

107) A Clara Rilke, 7 novembre 1918; ad Anni Mewes, 19 dicembre 1918.
↵

108) 5 gennaio 1926. ↵

109) 17 gennaio 1926; 14 febbraio 1926. ↵

110) A F.X. Kappus, 23 dicembre 1903. ↵

111) A H. Fischer, 25 ottobre 1911; a M. Taxis, 4 gennaio 1920; alla medesima, 7 maggio 1921; a Lou, 29 dicembre 1921, p. 289 (*Epistolario*); L. Andreas-Salomé, *Rilke*, Maren Sell, 1989, p. 77. ↵

112) A F.X. Kappus, 12 agosto 1904; a M. Taxis, 31 maggio 1911; a F. Westhoff, 29 aprile 1904; *Solitaires*, p. 399. ↵

113) A E. Schenk zu Schweinsberg, 4 novembre 1909; a F.X. Kappus, 16 luglio 1903. ↵

114) *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Milano 201014, pp. 166, 204, 206, 210. ↵

115) Ibid., p. 203; a E. Schenk zu Schweinsberg, 4 novembre 1909; Spinoza, *Etica*, UTET, Torino 1972, V, 19; *De l'amour de Dieu pour les hommes*, p. 1028; a L. Heise, 19 gennaio 1920. ↵

116) *Quaderni di Malte...*, op. cit., pp. 207, 107, 164. ↵

117) Ibid., p. 107; *Les Cinq lettres*, p. 972. ↵

118) A Lou, 8 agosto 1903, p. 69 (*Epistolario*). ↵

119) A Mimì Romanelli, in R.M. Rilke, *Lettere a un'amica veneziana*, R. Archinto, Milano 1986, 3 dicembre 1907 (Dintorni di Colonia, lunedì mattina); alla medesima, 11 maggio 1910. ↵

120) *Pensées*, b. 471, 1.396. ↵

121) C. Goll, *R. et les femmes*, seguito da *Lettres de R.*, Falaize, Paris 1955, pp. 21, 23. ↵

122) A Lou, 15 agosto 1903, p. 79 (*Epistolario*). ↵

123) A Lou, 28 dicembre 1911, p. 68 (*Da qualche parte...*); alla medesima, 10 gennaio 1912, p. 163 (*Epistolario*); a M. Taxis, 24 dicembre 1911. ↵

124) A L. Pasternak, 14 marzo 1926; a Nanny Wunderly, *Briefe an Nanny*

Wunderly-Volkart, Insel, Frankfurt 1977, 2 voll., 8 dicembre 1926. ↵

125) A E. von Bodman, 30 luglio 1901; a F. Westhoff, 29 aprile 1904. ↵

126) A F.X. Kappus, 23 aprile 1903; *Les livres d'une amoureuse*, p. 977. ↵

127) A Lou, 25 luglio 1903, p. 46 (*Da qualche parte...*); alla medesima, 10 agosto 1903, p. 73 (*Epistolario*); alla medesima, 13 novembre 1903, p. 87 (*Epistolario*). ↵

128) A Lou, 7 gennaio 1905, p. 131 (*Epistolario*). ↵

129) A C. Sieber, 10 novembre 1921. ↵

130) Rainer Maria Rilke, *Poesie*, Einaudi, Torino 2000, p. 465. La poesia è riportata da Rilke nella lettera a Lou, 20 giugno 1914. ↵

131) A Benvenuta, 16-20 febbraio 1914. ↵

132) Ibidem. ↵

133) A Benvenuta, 7 febbraio 1914. ↵

134) A Benvenuta, 10 febbraio 1914; 23 febbraio 1914 (*Rilke e Benvenuta*, p. 24). ↵

135) A Benvenuta, 26 febbraio 1914 (*Rilke e Benvenuta*, p. 42). ↵

136) A Lou, 9 marzo 1914, p. 214 (*Epistolario*); *Rilke e Benvenuta*, p. 50. ↵

137) *Rilke e Benvenuta*, p. 260. ↵

138) Ibid., p. 14. ↵

139) A Rilke, 9 marzo 1913; M. von Thurn und Taxis, *Souvenirs sur Rainer Maria Rilke*, L'Obsidiane, Sens 1987, pp. 124, 125. ↵

140) *Rilke e Benvenuta*, pp. 40, 150. ↵

141) Ibid., pp. 138-139, 224, 255. ↵

142) A Benvenuta, 22 febbraio 1914. ↵

143) A Lou, 8-9 giugno 1914, pp. 111, 112, 114 (*Da qualche parte...*); *Rilke*

e Benvenuta, pp. 326-327. ↵

144) Rilke e Benvenuta, pp. 253-254. ↵

145) Ibid., p. 168. ↵

146) A Merline, in R.M. Rilke, Merline, *Correspondance*, Max Niehaus, Zürich 1954; in francese: *Lettres françaises à Merline*, Seuil, Paris 1950, 29 dicembre 1920; 12-13 dicembre 1920, p. 37; 22 febbraio 1921, p. 66; 16 dicembre 1920, p. 43; 20 febbraio 1921, p. 61; Rilke, *Il testamento*, Guanda Editore, Parma 2006, pp. 61, 91. ↵

147) Rilke, *Il testamento*, op. cit., pp. 111, 91. ↵

148) A Merline, 2 ottobre 1920; Rilke, *Il testamento*, op. cit., p. 113; a M. Taxis, 17 febbraio 1921; Rilke, *Il testamento*, op. cit., p. 79. ↵

149) A Mirbach-Geldern, 10 marzo 1921. ↵

150) Thurn und Taxis, *Souvenirs*, op. cit., pp. 132, 153. ↵

151) Rilke, *Il testamento*, op. cit., p. 83. ↵

152) Ibid., pp. 63, 101; a Merline, 18 novembre 1920 p. 28. ↵

153) A Rilke, 31 agosto 1920; a M. Taxis, 25 luglio 1921; a Merline, 9 febbraio 1922 p. 115. ↵

154) A Lou, 30 giugno 1903, p. 44 (*Epistolario*); alla medesima, 25 luglio 1903, p. 45 (*Da qualche parte...*). ↵

155) Rilke, *Quaderni di Malte...*, op. cit., p. 75; a Lou, 15 aprile 1904, p. 100 (*Epistolario*); Rilke, *Il testamento*, op. cit., p. 55; a Benvenuta, 7 febbraio 1914. ↵

156) A M. Taxis, 21 marzo 1913. ↵

157) A Gebattel, 14 gennaio 1912, 24 gennaio 1912. ↵

158) A Rilke, 22 luglio 1903, p. 56 (*Epistolario*); al medesimo, 13 gennaio 1913, p. 187 (*Epistolario*); a Lou, 20 gennaio 1912, p. 167 (*Epistolario*).
↵

159) A Lou, 30 ottobre 1925, p. 315 (*Epistolario*); a Rilke, 16 marzo 1924,

p. 307 (*Epistolario*); al medesimo, 12 dicembre 1925, p. 317 (*Epistolario*). ↵

160) Ad A. Gallarati Scotti, 12 marzo 1926. ↵

161) Rilke, *Su Rodin*, op. cit., p. 55; a Lou, 28 dicembre 1911, p. 67 (*Da qualche parte...*); alla contessa Mirbach–Geldern, 10 marzo 1921. ↵

162) A F.X. Kappus, 23 dicembre 1903; a M. Taxis, 16 dicembre 1913. ↵

163) A M. Taxis, 17 dicembre 1912, 6 settembre 1915. ↵

164) A Rodin, 26 ottobre 1905; *Su Rodin*, op. cit., p. 78. ↵

165) *Esodo* 20,5. ↵

166) «Commiato da Rilke», in R.M. Rilke, S. Zweig, *La coppa di silenzio*, R. Archinto, Milano 1989, pp. 135, 143, 134, 144, 149. ↵

167) A Rilke, 11 giugno 1914, p. 218 (*Epistolario*); al medesimo, 2 luglio 1914, p. 228 (*Epistolario*). ↵

168) A Lou, 29 dicembre 1921, p. 290 (*Epistolario*); a L. Heise, 2 agosto 1919. ↵

169) M. Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, Robert Laffont, Paris 2005, pp. 314, 295; M. Cvetaeva, *Il poeta e il tempo*, Adelphi, Milano 1984, p. 67 (*Sobranie sochinenij*, 7 voll., Ellis Luck, Moskva 1994-1995, vol. V, p. 342). ↵

170) Cvetaeva, *Sobranie sochinenij*, vol. V, p. 317; vol. VII, p. 424. ↵

171) Ibid., vol. V, p. 203; vol. VII, p. 609. ↵

172) M. Cvetaeva, *Deserti luoghi. Lettere 1925-1941*, Adelphi, Milano 1989; a Pasternak, fine ottobre 1935, p. 269. ↵

173) Cvetaeva, *Deserti luoghi...*, a Gor'kij, 4/7 settembre 1927, p. 88 (*Vivre dans le feu*, p. 243). ↵

174) S. Zweig, *La lotta col demone*, Frassinelli, Milano 1992, p. XI. ↵

175) Ibid., pp. 22, 24. ↵

176) Ibid., pp. 58, 22. [↵](#)

177) Ibid., p. 17. [↵](#)

178) Ibid., pp. 10, 54. [↵](#)

179) Ibid., p. 145. [↵](#)

180) Ibid., p. 12. [↵](#)

181) Cvetaeva, *Sobranie sochinenij*, vol. V, p. 305; Cvetaeva, *Il poeta e il tempo...*, p. 57 (*Sobranie sochinenij*, vol. V, p. 335); Ibid., p. 98 (Ibid., vol. V, p. 362). [↵](#)

182) Cvetaeva, *Il poeta e il tempo...*, p. 93 (*Sobranie sochinenij*, vol. V, p. 359); Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, p. 270; Cvetaeva, *Il poeta e il tempo...*, p. 98 (*Sobranie sochinenij*, vol. V, p. 362). [↵](#)

183) Cvetaeva, *Sobranie sochinenij*, vol. V, pp. 286, 293; Cvetaeva, *Il poeta e il tempo...*, p. 86 (*Sobranie sochinenij*, vol. V, p. 354). [↵](#)

184) Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, p. 93 (10 aprile 1920); Cvetaeva, *Neizdannoe, Zapisnye knizhki*, 2 voll., Ellis Luck, Moskva 2000-2001, vol. I, p. 159; Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, pp. 229 (a Dmitri Chakovskoi, 30 dicembre 1925), 321 (a Raissa Nikolaevna Lomonossova, 11 marzo 1931). [↵](#)

185) Cvetaeva, *Sobranie sochinenij*, vol. V, p. 284. [↵](#)

186) Cvetaeva, *Il poeta e il tempo...*, p. 84 (*Sobranie sochinenij*, vol. V, p. 353); Ibid., p. 114 (Ibid., vol. V, p. 374); Ibid., p. 106 (Ibid., vol. V, p. 367). [↵](#)

187) Cvetaeva, *Sobranie sochinenij*, vol. V, pp. 282, 233; vol. VI, p. 67; vol. V, p. 239; Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, p. 94. [↵](#)

188) Cvetaeva, *Il paese dell'anima...*, a Rozanov, 7 marzo 1914, p. 24; Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, pp. 94 (25 aprile 1920), p. 184. [↵](#)

189) Ibid., p. 93. [↵](#)

190) Cvetaeva, *Sobranie sochinenij*, vol. VII, p. 261. [↵](#)

191) Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, pp. 267 (16 febbraio 1936); Cvetaeva,

Deserti luoghi..., a Tat'jana Nikolaevna Kvanina, 17 novembre 1940, p. 359. [↵](#)

192) Cvetaeva, *Deserti luoghi...*, ad Anna Antonovna, 30 dicembre 1925, p. 7. [↵](#)

193) Ibid., pp. 63, 448 (Cvetaeva, *Deserti luoghi...*, a Tat'jana Nikolaevna Kvanina, 17 novembre 1940, p. 358), 270, 127 (1° giugno 1920). [↵](#)

194) Ibid., pp. 126, 142, 254 (a Boris Leonidovič Pasternak, 11 maggio 1927), 261 (a Boris Leonidovič Pasternak, fine ottobre 1935). [↵](#)

195) Ibid., pp. 229 (Cvetaeva, *Deserti luoghi...*, a Valentin Fëdorovič Bulgakov, 2 gennaio 1926, p. 8), 166 (a Roman Borisovič Gul', 28 marzo 1923), 167 (Cvetaeva, *Deserti luoghi...*, a Ljudmila Evgen'evna Čirikova, 27 aprile 1923, p. 167), 202 (Cvetaeva, *Deserti luoghi...*, a Ol'ga Eliseevna Černova, 8 gennaio 1925, p. 278). [↵](#)

196) Ibid., pp. 166 (a Roman Borisovič Gul', 28 marzo 1923), 83 (Cvetaeva, *Deserti luoghi...*, a Pëtr Ivanovič Jurkevič, 21 luglio 1916, p. 49), 281 (Cvetaeva, *Deserti luoghi...*, a Jurij Pavlovič Ivask, 4 giugno 1934, p. 221), 267 (16 febbraio 1936), 239 (a Ljudmila Evgen'evna Čirikova, novembre 1926). [↵](#)

197) Ibid., pp. 216-217 (Cvetaeva, *Deserti luoghi...*, a Ol'ga Eliseevna Černova, 29 febbraio 1925, p. 287). [↵](#)

198) Ibid., pp. 90 (ad Anna Andreevna Achmatova, 17 agosto 1921), 188 (Cvetaeva, *Deserti luoghi...*, ad Aleksandr Vasil'evič Bachrach, 10 settembre 1923, p. 242). [↵](#)

199) Ibid., p. 85 (a Elizaveta Jakovlevna Efron, fine aprile 1917). [↵](#)

200) Ibid., p. 56 (a Pëtr Jurkevič, 22 luglio 1908); Cvetaeva, *Sobranie sočinenij*, vol. V, pp. 509, 523. [↵](#)

201) Ibid., p. 92 (10 aprile 1920). [↵](#)

202) Ibid., pp. 96 (19 marzo 1919), 105 (4 gennaio 1920). [↵](#)

203) Ibid., p. 172 (1925). [↵](#)

204) Ibid., pp. 345 (a Natalia Gaidukevič, 29 settembre 1934), 383 (ad Anna Antonovna Teskova, 15 febbraio 1936). [↵](#)

205) Ibid., p. 248 (a Nanny Wunderly-Volkart, 17 ottobre 1930). ↵

206) Ibid., p. 384 (a Vera Nikolaevna Bunina, 11 febbraio 1937); Cvetaeva, *Sobranie sochinenij*, vol. V, p. 524. ↵

207) Ibid., p. 265 (3 giugno 1931). ↵

208) Cvetaeva, *Il paese dell'anima...*, a Pëtr Jakovlevič Efron, 10 luglio 1914, p. 42; Cvetaeva, *Sobranie sochinenij*, vol. VI, p. 165; Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, p. 138 (a Evgenij L'vovič Lann, 28 gennaio 1921). ↵

209) Ibid., p. 173 (marzo 1920). ↵

210) L'aneddoto è riportato ne L'ultima delle notti fiorentine, in M. Cvetaeva, *Le notti fiorentine*, a cura di S. Vitale, Mondadori, Milano 1983. [n.d.t.] ↵

211) Ibid., p. 380 (ad Anatolij Steiger, 15 settembre 1936). ↵

212) Ibid., p. 301 (scritto la prima volta il 4 luglio 1924); M. Cvetaeva, B. Pasternak, *Dushi nachinajut videt'*, Vagrius, Moskva 2004, p. 475; Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, p. 340 (a Natalia Gaidukevič, 1° giugno 1934). ↵

213) Cvetaeva, *Il paese dell'anima...*, a Konstantin Boleslavič Rodzevič, 22 settembre 1923, p. 248. ↵

214) Cvetaeva, *Sobranie sochinenij*, vol. IV, p. 407; Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, pp. 202 (Cvetaeva, *Il paese dell'anima...*, a Ol'ga Eliseevna Černova, 10 maggio 1925, p. 300), 220 (10 marzo 1925); Cvetaeva, *Sobranie sochinenij*, vol. V, p. 71; Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, p. 397 (ad Ariadna Berg, 19 aprile 1938); Cvetaeva, *Sobranie sochinenij*, vol. VII, p. 69. ↵

215) Ibid., vol. VII, p. 397 (citato in *Le notti fiorentine...*, *Introduzione*, p. XXVII). ↵

216) M. Cvetaeva, B. Pasternak, R.M. Rilke, *Il settimo sogno*, Editori Riuniti, Roma 1994, Cvetaeva–Rilke, 9 maggio 1926, pp. 45, 47. ↵

217) Ibid., Rilke–Cvetaeva, 10 maggio 1926, p. 51; Ibid., Cvetaeva–Rilke, 13 maggio 1926, p. 57; Cvetaeva, *Sobranie sochinenij*, vol. VII, p. 61. ↵

218) *Il settimo sogno...*, Rilke–Cvetaeva, 17 maggio 1926, pp. 60, 62. ↵

219) Ibid., Cvetaeva–Pasternak, 23 maggio 1926, p. 82; Ibid., Cvetaeva–Rilke, 3 giugno 1926, p. 92; Ibid., Cvetaeva–Rilke, 14 giugno 1926, p. 107. ↵

220) Ibid., Cvetaeva–Pasternak, 2 agosto 1926, pp. 155, 157, 158, 156, 157; Cvetaeva, *Sobranie sochinenij*, vol. VII, pp. 69-70. ↵

221) Ibid., Rilke–Cvetaeva, 19 agosto 1926, p. 161; Ibid., Cvetaeva–Rilke, 7 novembre 1926, p. 165; nella busta che contiene la lettera inviata a Pasternak, del 1° gennaio 1927, Cvetaeva inserisce una lettera scritta in tedesco per Rilke, cfr. Ibid., Cvetaeva–Pasternak, 1° gennaio 1927, pp. 171, 172 (Cvetaeva, *Sobranie sochinenij*, vol. VII, p. 74). ↵

222) Cvetaeva, *Dushi...*, pp. 229, 403-404; Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, p. 256; Cvetaeva, *Dushi...*, p. 364. ↵

223) Ibid., pp. 254, 397, 436, 561. ↵

224) Ibid., p. 561. ↵

225) Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, p. 256. ↵

226) Cvetaeva, *Dushi...*, pp. 267, 438, 557. ↵

227) Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, p. 260 (agosto 1935). ↵

228) Cvetaeva, *Dushi...*, pp. 558 (Cvetaeva, *Deserti luoghi...*, a Boris Leonidovič Pasternak, fine ottobre 1935, p. 268), 561. ↵

229) B. Pasternak, O. Freidenberg, *Correspondance*, Gallimard, Paris 1987, p. 401. ↵

230) Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, pp. 296 (a Nanny Wunderly–Volkart, 6 marzo 1931), 301 (1° dicembre 1932); Cvetaeva, *Dushi...*, p. 545. ↵

231) *Deserti luoghi...*, a Jurij Pavlovič Ivask, 4 aprile 1933, p. 176. [n.d.t.]
↵

232) Cvetaeva, *Dushi...*, p. 324 (14 o 15 maggio 1932). ↵

233) Ibid., pp. 2 (Cvetaeva, *Il paese dell'anima...*, a Elizaveta Jakolevna Efron, agosto 1915, p. 46), 140 (a Sergej Efron, 12 marzo 1921). ↵

234) Cvetaeva, *Sobranie sochinenij*, vol. VII, p. 63. ↵

235) Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, p. 339. ↵

236) Ibid., pp. 70, 95, 220. ↵

237) Ibid., p. 220 (10 marzo 1925); Cvetaeva, *Sobranie sochinenij*, vol. V, p. 414; Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, pp. 342 (a Natalia Gaidukevič, 29 settembre 1934), 263 (25 febbraio 1931). ↵

238) Cvetaeva, *Sobranie sochinenij*, vol. V, p. 485. ↵

239) Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, p. 357 (a Natalia Gaidukevič 14 agosto 1935); ad Anatolij Sergeevič Steiger, 30 settembre 1936. Si tratta, probabilmente, di un poema di Jean Richepin, che nell'originale dice: «E il cuore diceva piangendo / Ti sei fatto male, bambino mio?». ↵

240) Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, p. 429 (a Lavrenti Beria, 23 dicembre 1939). ↵

241) Cvetaeva, *Sobranie sochinenij*, vol. I, p. 538. ↵

242) Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, p. 454 (ad Ariadna Sergeevna Efron, 29 maggio 1941). ↵

243) Ibid., pp. 456 (scritto la prima volta il 14 marzo 1919 e ribadito nel 1940), 395 (ad Ariadna Berg, 15 febbraio 1938), 442 (a Vera Aleksandrovna Merkur'eva, 31 agosto 1940, p. 350). ↵

244) Ibid., p. 423 (5 settembre 1940). ↵

245) Ibid., p. 449 (gennaio 1941). ↵

246) Ibid., pp. 457, 458 (Cvetaeva, *Deserti luoghi...*, 31 agosto 1941, p. 364). ↵

247) Ibid., p. 269. ↵

248) Cvetaeva, *Dushi...*, p. 238. ↵

249) Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, p. 426 (a Lavrenti Beria, 23 dicembre 1939). ↵

250) Polizia politica dell'URSS dal 1934 al 1946. [n.d.t.] ↵

251) Cvetaeva, *Sobranie sochinenij*, vol. VI, p. 225. ↵

252) Ibid., vol. I, p. 176. ↵

253) Matteo 18,20; Cvetaeva, *Sobranie sochinenij*, vol. II, p. 369. ↵

254) *Le notti fiorentine...*, introduzione, p. L. [n.d.t.] ↵

255) François Flahault, *Entre émancipation et destruction*, in «Communications», 78, 2005, pp. 40-41. ↵

256) *Efesini* 4,22-24. ↵

257) L. Feuerbach, *L'Essence du christianisme*, Maspero, Paris 1968, p. 298 (ed. it., *L'essenza del cristianesimo*, Laterza, Bari-Roma 2006). ↵

258) E. Renan, *L'Avenir de la science*, in *Œuvres complètes*, Calmann-Lévy, Paris 1947-1961, p. 871. ↵

259) Agostino, *Commento al vangelo e alla prima epistola di san Giovanni*, 7,8, Città Nuova Editrice, Roma 1968, pp. 1781-1783. ↵

260) Baudelaire, *Allegoria*, in *I fiori del male*, Garzanti, Milano 2010, p. 219. ↵

261) *Benefit of Clergy*, in G. Orwell, *The Penguin Essays*, Penguin, London 1984, p. 253. ↵

262) A. Speer, *Au cœur du Troisième Reich*, Fayard, Paris 1971, p. 409 (ed. it., *Memorie dal Terzo Reich*, Mondadori, Milano 1996). ↵

263) *Les Constitutions de France depuis 1789*, Garnier-Flammarion, Paris 1979, pp. 33-35; cfr. M. Gauchet, *La Révolution des droits de l'homme*, Gallimard, Paris 1989. ↵

264) Abbé Sieyès, *Qu'est-ce que le tiers état?*, PUF, Paris 1982, p. 67. ↵

265) B. Constant, *Principes de politique*, VIII, 1, Hachette, Paris 1997, p. 141. ↵

266) Platone, *Dialoghi filosofici. Simposio*, UTET, Torino 1981, 211d; Id., *Dialoghi filosofici. Timeo*, UTET, Torino 1988, 87c. ↵

267) Lettera del 13 luglio 1793, in *Schillers Briefe*, 1892-1896, t. III, p. 333. ↵

268) F. Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Aubier-Montaigne, Paris 1943, pp. 281, 263, 191, 75, 133, 191, 205. ↵

269) Ibid., pp. 351, 355. ↵

270) Novalis, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Paris 1975, pp. 367-368; *Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand*, in P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Le Seuil, Paris 1978, p. 54; F. Hölderlin, *Hypérion*, Gallimard, Paris 1973, p. 143 (ed. it., *Iperione*, Feltrinelli, Milano 1996); W. Wackenroder, *De deux langages*, in *Les Romantiques allemands*, Desclée de Brouwer, Paris 1963, pp. 291-294. ↵

271) R. Töpfer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, t. II, 1847, p. 60; *Le plus ancien programme...*, p. 54; Hölderlin, *Hypérion*, p. 142. ↵

272) F.W. Schelling, *Système de l'idéalisme transcendantal*, in *Essais*, Aubier-Montaigne, Paris 1946, pp. 169, 171; Wackenroder, *De deux langages*, op. cit., p. 294; Schelling, *Système...*, op. cit., pp. 165, 167; Novalis, *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 137. ↵

273) *Le plus ancien programme...*, p. 54. ↵

274) Wackenroder, *De deux langages*, op. cit., p. 292. ↵

275) Garnier-Flammarion, Paris 1966, pp. 101, 57. ↵

276) A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Mondadori, Milano 1999, p. 1241. ↵

277) Ibid., pp. 1239, 1242 196-197, 1248-1249 201-202, 1251 203, 1249 202. Cfr. N. Huston, *Professeurs de désespoir*, Actes du Sud, Arles 2004 (ed. it., *Contro i maestri dello sconforto*, Excelsior 1881, Milano 2008). ↵

278) K.R. Popper, *La Société ouverte et ses ennemis*, t. I, Le Seuil, Paris 1979, p. 135 (ed. it., *La società aperta e i suoi nemici*, Armando, Roma 1993). ↵

279) R. Wagner, *Œuvres en prose*, Éditions d'aujourd'hui, Paris 1976, t. III, p. 91. ↵

280) Ibid., pp. 19, 16, 243. ↵

281) Ibid., p. 58. ↵

282) C. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, in *Œuvres complètes*, t. I,

«Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1975-1976, p. 679, Richard Wagner, t. II, p. 787. ↵

283) Id., *Correspondance*, 2 voll., t. I, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1973, pp. 671, 673-674; *Œuvres*, t. II, p. 788. ↵

284) Ibid., t. I, pp. 122, 143, 587; t. II, pp. 95, 144, 201, 25, 201. ↵

285) Ibid., t. II, pp. 293, 300, 96-97; 114, 254, 553. ↵

286) Ibid., t. II, p. 357, t. I, pp. 438, 336, t. II, p. 325. ↵

287) Baudelaire, *Inno alla bellezza*, tr. it. di Attilio Bertolucci, in *I fiori del male*, Garzanti, Milano 2010, p. 43. ↵

288) Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 194. ↵

289) Ibid., t. I, p. 25; *Correspondance*, t. I, pp. 335, 327. ↵

290) Ibid., p. 675; Renan, *Le Désert et le Soudan* e *L'Avenir de la science*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 542, t. III, p. 1011. ↵

291) Id., *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 326. ↵

292) Baudelaire, *Invito al viaggio*, in *I fiori del male*, op. cit., pp. 95-96; *Correspondance*, op. cit., t. II, p. 153; *Le Peintre dans la vie moderne*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 710; Baudelaire, *Il cattivo vetraio*, in *Lo spleen di Parigi*, Garzanti, Milano 2004, p. 35. ↵

293) Id., *Le Peintre...*, op. cit., p. 710. ↵

294) Ibid., p. 715. ↵

295) Id., *Théophile Gautier*, in *Œuvres complètes*, t. II, p. 111; *Correspondance*, t. I, pp. 679, 675. ↵

296) Id., *Il sole*, in *I fiori del male*, op. cit., p. 151; Id., *Œuvres complète*, t. I, p. 192. ↵

297) Id., *Correspondance*, t. I, p. 674. ↵

298) G. Flaubert, *Correspondance*, Gallimard, Paris 1980, pp. 717, 468. ↵

299) G. Flaubert, G. Sand, *Correspondance*, Flammarion, Paris 1981, p. 521. ↵

300) Ibid., 28 gennaio 1872, pp. 371-372; 18-19 dicembre 1875, p. 511; 25 marzo 1876, p. 528. ↵

301) Ibid., 8 dicembre 1874, p. 486. ↵

302) Wilde, *L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, op. cit., p. 1159; Wilde, M. Caro on G. Sand, in *Critical Writings*, University of Chicago Press, Chicago 1969, pp. 86-87. ↵

303) F. Dostoevskij, *Diario di uno scrittore*, Bompiani, Milano 2007, pp. 452, 454-455. ↵

304) F. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sochinenij*, Nauka, Leningrad. Cfr. anche J. Frank, *Dostoïevski, les années miraculeuses*, Actes du Sud, Arles 1998. In alcuni casi le traduzioni sono modificate. Lettera a Majkov, 31 dicembre 1867; Dostoevskij, *Polnoe...*, op. cit., t. XXVIII, 2, pp. 240-241; cfr. Frank, *Dostoïevski...*, op. cit., p. 380, lettera a Sofia, 1° gennaio 1868; Dostoevskij, *Polnoe...*, op. cit., t. XXVIII, 2, p. 251, cfr. JF, p. 383. Bozza: *Polnoe...*, op. cit., t. IX, pp. 246, 249, 253. ↵

305) Id., Lettera del 16-28 agosto 1867, *Polnoe...*, op. cit., t. XXVIII, 2, p. 210; Id., *Gente d'altri tempi*, in *Diario di uno scrittore*, op. cit., p. 10-11. ↵

306) Dostoevskij, *Polnoe...*, op. cit., t. VIII, Dostoevskij, *L'idiota*, Garzanti, Milano 2009, p. 272. ↵

307) Ibid., p. 184. ↵

308) Dostoevskij, *Polnoe...*, op. cit., t. IX, p. 270. *Galati* 5,14; 1Giovanni 4,8.12. ↵

309) A Strakhov, 25 marzo 1870, Dostoevskij, *Polnoe...*, op. cit., t. XXIX, 1, p. 115, cfr. Frank, *Dostoïevski...*, op. cit., p. 567; Dostoevskij, *I demoni*, *Polnoe...*, op. cit., t. X, p. 323, cfr. Frank, *Dostoïevski...*, op. cit., p. 633. ↵

310) Dostoevskij, *Polnoe...*, op. cit., t. XX, p. 172. ↵

311) G. Lipovetsky, *La société d'hyperconsommation*, in «Le Débat», n. 124, marzo-aprile 2003, p. 98. ↵

312) J. Tanizaki, *L'éloge de l'ombre*, POF, Paris 1977, pp. 79-80. [↵](#)

313) Montaigne, *Saggi*, Mondadori, Milano 1970, III, 13, pp. 1485-1486; 1497. [↵](#)

314) Cartesio, *Le passioni dell'anima*, UTET, Torino 1969, art. 83, p. 745. [↵](#)

315) E. Hillesum, *Diario*, Adelphi, Milano 2008, pp. 218, 238-239. [↵](#)